Литературная мастерская

Л.П. Гроссман

ЦЕХ ПЕРА

Эссеистика




SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга включает статьи и эссе известного историка литературы Леонида Гроссмана, ранее изданные в составе трех сборников: «От Пушкина до Блока: Этюды и портреты» (1926), «Борьба за стиль: Опыты по критике и поэтике» (1927) и «Цех пера: Статьи о литературе» (1930).

Изучая индивидуальный стиль писателя, Гроссман уделяет пристальное внимание не только текстам, но и фактам биографии, психологическим особенностям личности, мировоззрению писателя, закономерностям его взаимодействия с социально-политическими обстоятельствами.

Данный сборник статей Гроссмана — первый за многие десятилетия.

- Л. П. Гроссман
  - Дмитрий Бак. «Художественные этюды остаются…»: литературная жизнь Леонида Гроссмана
  - ОТ ПУШКИНА ДО БЛОКА
    - Метод и стиль
    - Пушкин и Андре Шенье
    - Пушкин — новатор
    - «Пиковая дама» и новелла Ренье
    - Лермонтов — баталист
    - Тютчев и сумерки династий
    - Стендаль и Толстой
    - Достоевский и Европа
    - Ранний жанр Тургенева
    - Натурализм Чехова
    - Брюсов и французские символисты[53]
    - Блок и Пушкин
  - БОРЬБА ЗА СТИЛЬ
    - I
      - Жанры художественной критики
      - Мадригалы Пушкина
      - Онегинская строфа
      - Поэтика русского сонета
    - II
      - Достоевский и театрализация романа
      - Салтыков — сказочник
      - Россия Салтыкова
      - Лесков
      - Анна Ахматова[105]

        - III
            - А. Г. Достоевская и ее «Воспоминания»
            - Беседы с Леонидом Андреевым
            - Последний отдых Брюсова
            - Гершензон — писатель[109]
            - Пушкин или Рылеев?
    - Из книги
        - Исторический фон «Выстрела»
        - Культура писем в эпоху Пушкина[131]
        - Портрет Лувеля
        - Пушкинский уголок
        - Женитьба Дантеса
        - Дантес и Николай I
        - Пушкин в 1823 году[154]
    - Перевод иноязычного текста
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17
    - 18
    - 19
    - 20
    - 21
    - 22
    - 23
    - 24
    - 25
    - 26
    - 27
    - 28

- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72

- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116

- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154

Л. П. Гроссман
ЦЕХ ПЕРА
Эссеистика

Дмитрий Бак. «Художественные этюды остаются…»: литературная жизнь Леонида Гроссмана



«Художественные этюды остаются…»: литературная жизнь Леонида Гроссмана

Для известного историка литературы Леонида Гроссмана 1920-е годы были исключительно плодотворны. Жанровое и тематическое разнообразие его работ столь же поразительно, как и объем написанного. Среди книг, опубликованных Гроссманом за десять лет, — библиографические труды («Библиотека Достоевского. По неизданным материалам. С приложением каталога», 1919; «Семинарий по Достоевскому», 1923) и монографии («Театр Тургенева», 1924; «Поэтика Достоевского», 1925); исследования литературного быта («Вторник у Каролины Павловой. Сцены из жизни московских литературных салонов сороковых годов»; 2-е изд., 1922) и творческие биографии русских классиков («Путь Достоевского», 1924), а также «литературные расследования» («Преступление Сухово-Кобылина»; 2-е изд., 1928) и даже беллетристика (стилизованная под мемуары повесть «Записки д'Аршиака», 1930).

Однако излюбленным жанром Гроссмана стали в это время «этюды», выполненные на грани академического

литературоведения и эссеистики; «Портрет Манон Леско (Два этюда о Тургеневе)», 2-е изд., 1922; «Три современника (Тютчев, Достоевский, Аполлон Григорьев)», 1922; «Этюды о Пушкине», 1923.

В двадцатые годы в русском литературоведении наблюдалось явное оживление, соперничали друг с другом различные, нередко резко противостоящие друг другу исследовательские школы. Для сторонников традиционного описательного литературоведения особенно непривычны были работы последователей «формального метода», в недальнем будущем подвергшиеся официальному остракизму за отступления от марксистских догм. Виктор Шкловский, Юрий Тынянов, Борис Эйхенбаум и другие члены Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗ) создали принципиально новый жанр литературоведческого исследования, в котором главное внимание уделялось эволюции литературных жанров и художественных приемов, законам построения литературного произведения. Классическое разграничение «формы» и «содержания» опоязовцы последовательно заменили противопоставлением «материала» и «приема», в научном обиходе «формальной школы» центральное место заняли понятия «литературного быта», «сказа», «единства и тесноты стихового ряда». Многим энтузиастам от поэтики казалось, что на смену «истории идей» окончательно и бесповоротно приходит «история литературных форм».

Гроссман был одним из тех, кто, рискуя впасть в эклектику, искал «путь, способный благодетельно провести мимо Сциллы „истории идей“, минуя в то же время Харибду исключительного формализма»[1]. Опорным для гроссмановского подхода к изучению истории литературы было понятие стиля, поскольку именно стиль, по мнению ученого, «примиряет два враждующих начала теории литературного исследования <…>, одинаково охватывает типическую для данного художника определенность формы и сущность его творческого мировосприятия» (с. 13).

По Гроссману, стиль не может быть сведен ни к сумме языковых особенностей литературного произведения, ни к набору приемов повествования, композиционного построения художественного текста. Гроссман толкует понятие стиля предельно широко, по его мнению, возможно и необходимо говорить не только о «стиле произведения», но и о «стиле жизни» определенной эпохи, об «индивидуальном творческом стиле» художника и т. д. Особенно важно, что изучение индивидуального стиля писателя, согласно Гроссману, предполагает пристальное внимание не только к текстам как таковым, но и к фактам биографии, психологическим особенностям личности,

мировоззрению писателя, закономерностям его взаимодействия с современными социально-политическими обстоятельствами.

Нельзя не отметить очевидную связь подобных построений с воззрениями Гете, под стилем понимавшего высшую ступень творческого подражания реальности. Гете настаивал на том, что художник обретает в стиле не только основной закон собственной деятельности («манеру»), но и ключ к адекватному познанию «существа вещей»[2]. Среди более близких по времени исследователей-предшественников и современников Гроссман называет Ренана и Сент-Бёва, Кроче и Ст. Цвейга. Этот перечень можно было бы дополнить именами Ю. Айхенвальда. Д. Мережковского, М. Гершензона, В. Розанова, работавших на грани литературоведения и эссеистики, философии культуры и беллетризованной биографии.

Несомненно, что гроссмановские «этюды» об отечественных классиках во многом родственны знаменитым «силуэтам русских писателей» Юлия Айхенвальда. В основе сходства «силуэтов» и «этюдов» — поэтика жанра эссе, одним из создателей которого был Монтень, автор знаменитых «Опытов». Слово «essai» переводится с французского именно как «проба», «попытка», «опыт»; применительно к литературе — синтетический жанр, «сочинение на свободную тему», повествование, не связанное канонами научного исследования либо биографии «замечательных людей». Темой эссе может стать как пережитое автором сильное впечатление, так и отвлеченное понятие, историософская проблема и т. д.

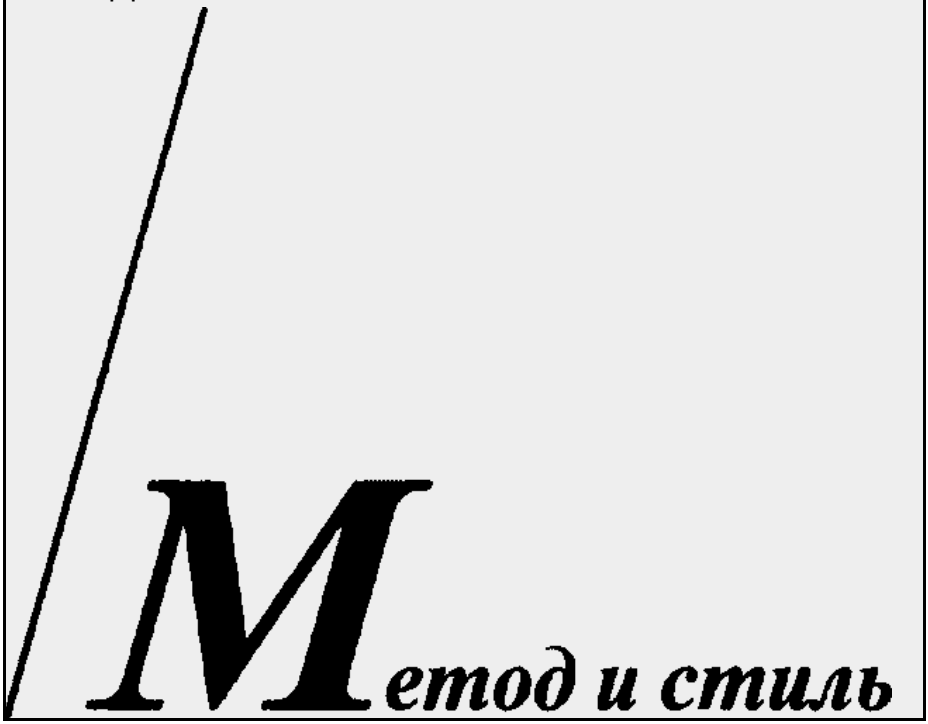
Так, в этюде о Тютчеве, вошедшем в настоящую книгу, Гроссман развивает по сути дела одну мысль; для русского поэта политические события нередко становились столь же благодатным источником вдохновения, предметом художественного осмысления, как осенний пейзаж или пережитое «жгучее страданье». Гроссман утверждает, что «текущая политика имела для Тютчева свой фатум и свой пафос. Не одни только „демоны глухонемые“ небесных гроз зажигали его вдохновение, но и все проносящиеся события текущего исторического часа. Голос Клио всегда в нем будил Полигимнию. Стоя у самого источника политических катастроф, видя первое зарождение человеческих волн, смывающих правительства и режимы, он из этой лаборатории современной истории откликался на все ее голоса. И часто на еле вспыхивающие зарницы и далекие ропоты надвигающихся бурь он отвечал дрогнувшей медью своих строф, как электроскоп, трепещущий перед грозой своими лепестками»[3]. Для исследовательской манеры ученого данный пассаж стилистически весьма и весьма характерен.

Гроссман убежден, что «литературная критика сделала у нас несравненно больше в деле изучения наших артистов слова, чем академическая наука» (Метод и стиль, с. 16–17). Вопреки расхожему мнению, критика для Гроссмана вовсе не ущербная разновидность литературоведения, но особый род художественного творчества. При этом литературно-критические трактовки возможны и уместны не только в момент опубликования той или иной вещи, в пору живой полемики, но и спустя десятилетия, когда непосредственные впечатления от книги обычно отходят на второй план, уступая место сухому описанию фактов и академически выверенным выводам. Гроссман в своих работах с подобной практикой мириться не желает, более того, он темпераментно борется («борьба за стиль!») против безраздельного господства академизма в литературной науке. «Диссертации дряхлеют, художественные этюды остаются» — вот, пожалуй, наиболее ясная формулировка, отражающая profession de foi русского историка литературы.

Начиная с тридцатых годов, книги Гроссмана, по понятным причинам, появляются в печати все реже. Можно назвать, например, «Жизнь и труды Достоевского» (1935; в 1962 году переработанная версия вышла в серии «Жизнь замечательных людей»), «Театр Сухово-Кобылина» (1940). Предлагаемая читателю книга включает статьи Гроссмана, ранее изданные в составе трех сборников: «От Пушкина до Блока: Этюды и портреты» (1926), «Борьба за стиль: Опыты по критике и поэтике» (1927) и «Цех пера: Статьи о литературе» (1930). Статьи, включенные в книгу, достаточно полно представляют круг интересов известного русского литературоведа. Немаловажно и то, что первые публикации этих работ в настоящее время далеко не всегда доступны даже специалистам. Первый за многие десятилетия сборник статей Леонида Гроссмана несомненно найдет своего благодарного читателя.

Дмитрий Бак

ОТ ПУШКИНА ДО БЛОКА
Этюды и портреты
1926



La méthode est tout ce qu'il y a de plus haut dans la critique, puisqu'elle donne le moyen de créér.

Flaubert.

Гете не допускал разъединения идеи и формы.

Тургенев, XII, 238.

I

Изучение художественных форм стало в центре методологических приемов нашего литературоведения. Углубленное исследование языка, композиции, поэтической техники, особенностей художественной манеры данного автора пришло на смену господствующим недавно историко-литературным приемам. Лозунг Бенедетто Кроче — lo fatto estetico é forma e niente che forma, — пускает у нас глубокие

корни и открывает ряд широких возможностей в области изучения наших наиболее разработанных авторов. В настоящее время у нас едва ли возможно изучение поэта вне этой новой, богатой и плодотворной методологии.

Но широко принимая ее задания и основные приемы, необходимо всячески остерегаться возможных здесь эксцессов, исключительного господства формальных методов, абсолютного устранения всех иных приемов исследования. Сама природа созданий словесного искусства не допускает того методологического монизма, который и в ряде других научных дисциплин уступает теперь место более рациональной системе сочетания различных методов. Необходимо помнить, что вопросы литературной техники далеко не покрывают состава поэтического создания, а исключительный анализ его материала не исчерпывает сложной сущности произведений искусства.

На перепутии этих запросов и соображений возникает главная трудность новейшей литературной методологии: как найти путь, способный благодетельно провести нас мимо Сциллы «истории идей», минуя в то же время и Харибду исключительного формализма?

Путь этот намечается в теоретической работе последних лет. Исследователи поэзии на Западе и у нас, философы и эстетики, приходят к заключению, что старинное различие «формы и содержания» принципиально ошибочно и ни в какой степени не отвечает подлинной сущности художественного творчества. Выдвигается категорическое утверждение о глубоком единстве артистического воплощения и творческого духа художника (Фолькельт); с энергией утверждается неделимость творческой интуиции и художественной формы: intuire é esprimere (Бенедетто Кроче). Под влиянием этих учений и у нас в последние годы неоднократно указывалось, что творящий художник всегда поднимается над теоретической двойственностью этих отвлеченных понятий. Для него не существует разрыва между идеей и образом, формой и содержанием, замыслом и воплощением.

Но это утверждение еще не исключает главной трудности, стоящей на пути исследования: как изучать совместно и нераздельно, в одном процессе, форму и замысел, законы воплощения и творческий дух, словесную арматуру художественного создания и мироотношение его автора?

На помощь нам приходит одно старинное понятие, расширенное новым восприятием и истолкованием. Это понятие — *стиль*.

Его не следует понимать в слишком специальном значении. Необходимо подняться к истолкованию этого термина у Гете и до конца принять его утверждение, что стиль коренится в глубочайших основах познания, в сущности вещей, поскольку нам дозволено познавать эту сущность в видимых и осязаемых образах. Необходимо вспомнить замечательные слова Константина Леонтьева: «Язык, или, общее сказать, по-старинному *стиль,* или еще иначе выражусь — манера рассказывать — есть вещь внешняя, но эта внешняя вещь в литературе то же, что лицо и манера в человеке: она — *самое видное наружное выражение самой внутренней, сокровенной жизни духа.* В лице и манерах у людей выражается несравненно больше бессознательное, чем сознательное; натура или выработанный характер больше, чем ум… Подобно этому и в литературно-художественных произведениях существует нечто почти бессознательное или вовсе бессознательное и глубокое, которое с поразительною ясностью выражается именно во внешних приемах, в общем течении речи, в ее ритме, в выборе слов, иногда даже и в невольном выборе…»

Так понятие стиля примиряет два враждующих начала теории литературного исследования: оно одинаково охватывает типическую для данного художника определенность формы и сущность его творческого мировосприятия. Оно намечает в основном и главном путь к разрешению возникшей методологической трудности: изучение писателя сводится к определению его стиля, в котором одинаково отливается замысел и образ, творческое созерцание и художнический чекан.

Так по-видимому разрешается сложный методологический конфликт: изучить писателя не значит ли это с тщательной зоркостью проследить на композиции его созданий, на их словесном составе, на его образах, на ритме его прозы или на мелодике стиха строй его творческой личности, его духовную природу художника? Вместо истории идей, игнорирующей один из важнейших признаков литературного произведения — его форму, вместо исключительного формального анализа изучающего автора как неодушевленный предмет, исследование стиля способно охватить облик поэта во всей его цельности и полноте. Частичным экскурсам и дробным анализам оно противопоставляет целостный образ творца-художника во всем его органическом единстве и живом многообразии.

III

В план литературного исследования необходимо включать все, что служит выразительности и своеобразию данного творческого облика. В этом смысле вкусы поэта, его умственные наклонности, его увлечение теми или иными философскими системами, часто совершенно равноправны с вопросами строения и выбора его художественных форм. Шеллингианство Веневитинова и Тютчева, увлечение Тургенева и Фета книгой Шопенгауэра, интерес Валерия Брюсова к оккультизму — все это также способствует своеобразию их стиля, как и пристрастие к тому или иному размеру, ритму, образу или строению фразы.

Для подлинного художника слова известный идеологический момент служит таким же художественным ферментом, как эпитет, метр или инструментовка речи. Философия, религия, политика или этика здесь питают, двигают и оформляют художественное создание[4].

Они входят в него как одно из начал его органической природы. Идея борьбы с крепостничеством для молодого Тургенева была простым художественным приемом, который блестяще помог ему разрешить трудную композиционную задачу его охотничьих рассказов. Так одним из наиболее художественных приемов Достоевского была идея «бедных людей», «униженных и оскорбленных», восходящая еще к литературной эстетике XVIII века. В этом смысле можно было бы утверждать, что *пауперизм* есть такой же основной элемент поэтического стиля Достоевского, как и катастрофическое построение его романов, преобладание в них диалогов, обилие планов и групп в одном создании. Смешение философских проблем с coups de théâtre и есть основной закон его стиля. Необходимо изучать его в этом двойственном устремлении.

Характеристика стиля предполагает большую предварительную работу. Необходимо тщательно изучить все вопросы формальной техники, как и все моменты умственных увлечений данного автора. Анализ его стиля или языка есть такая же подготовительная стадия к завершающей задаче — общей оценке стиля — как и специальные изучения религиозно-философских исповеданий данного художника. Все это только parerga и prolegomena к последней и главной цели.

Вот почему такие работы, как «Морфология четырехстопного ямба у Пушкина», «Дохмий у Эсхила», «Композиция романов Тургенева» являются такими же подготовительными этюдами к изучению стиля, как исследования на темы: «Гете как мыслитель», «Шеллинг и Тютчев», «Религиозная формация Руссо»

или «Этика Толстого». Все это только пути к пониманию индивидуального стиля художника. Нужно признать правильным направление обеих дорог.

Во всех филологических студиях, формальных экскурсах и сравнительных опытах нас должна сопровождать мысль о цельной творческой личности художника; а наше завершающее, синтетическое восприятие его облика должно питаться всеми наблюдениями над особенностями поэтической техники данного мастера, его литературной манеры, композиционных приемов и языка.

IV

Это задание открывает широкие пути для подлинного творческого знания. Не исключая из сферы своего ведения точные приемы собирания фактов, анализа текстов, накопления дат и вариантов, оно дает возможность сочетать кропотливые филологические экскурсы в область языкознания или стиховедения, фонетики или синтаксиса с умением синтезировать добытые опытным путем данные, проникать их своим вкусом, доводить свое изучение до степени творческого знания. Преклонение перед точными опытами и фактическими данными не лишает исследователя драгоценного права на творческий синтез, на некоторую долю субъективизма, на интуитивное познавание изучаемого художника. Пройдя весь путь точных подходов к его искусству, мы приобретаем право в последней стадии нашей работы свободно и смело подняться над исчерпанным эмпирическим материалом и творчески проникнуть в сложный, богатый и таинственный мир творящего духа. Так интуиция венчает долгий труд точного анализа.

Ибо изучать создания поэзии не значит, конечно, сводить их к сухим и голым схемам, а стремление к наиболее полному и адекватному знанию не может ориентироваться исключительно позитивизмом и не должно лишать исследователя драгоценного права на оценку, на чисто литературную формулировку, на творческое проникновение в дух и стиль данного художественного фрагмента. Руководящим лозунгом каждого исследователя должны были бы стать слова Флобера: «Метод есть высшее начало литературной критики, ибо он дает возможность творить». Это требует полной осознанности метода от литературного исследователя, но при этом обязывает его к творчеству в своем познавании.

Литературоведение представляется нам не простой отраслью

языкознания или науки о стихе, а новой углубленной эстетикой, построенной на созданиях художественного слова. Именно потому форма, как первенствующее эстетическое начало, должна находиться в центре нашего изучения — но форма, не изолированная, не оторванная искусственно от сложной жизни артистического целого, а являющая до конца отражение творческого духа художника. Будем помнить — intuire é esprimere, а всякое создание подлинного искусства и есть такая оформленная интуиция.

Писателя необходимо изучать литературно, т. е. не одними только средствами наблюдения и рассудка, но по возможности и творчески. Вот почему литературная критика у нас сделала несравненно больше в деле изучения наших артистов слова, чем академическая наука. Она глубже, живее и плодотворнее разрабатывала создания старинных и новейших художников, инстинктивно стремясь установить отличительные признаки и своеобразные черты их творческой манеры.

Но многое еще остается здесь едва затронутым и еле намеченным. Углубленное изучение стилей наших величайших мастеров слова еще впереди.

Каковы будут его пути, приемы и средства? Какие достижения возможны здесь?

Возьмем для примера Тургенева. Исследователя стиля, который ищет в неизменной чеканке формы отсветов творческого духа художника, Тургенев особенно привлекает своим прозрачным словом, сквозь которое светит мир его создающихся образов. Если, восходя по ступеням этого изучения тургеневского стиля, мы пристально всмотримся в особенности его интимно-живописного языка, в секрет простых и сдержанных его композиций, в законы ритма его прозы, доведенной подчас до подлинных стихотворных ладов; если мы вдумаемся в его любовь к старинной музыке, к художественной культуре XVIII века, к таким поэтам, как Пушкин, Гете и Флобер; если мы проследим его склонность уловлять последние течения общественной идеологии и вместе с тем его вкус к тайне, облекающей жизнь, — мы, может быть, сумеем воспринять и охватить Тургенева не в урезывающей теоретической схеме или отвлеченной формуле, а в его подлинной творческой сущности — в его цельном, полном, живом и едином многообразии. Мы изучим тогда писателя в высшем проявлении его бытия как творящего художника.

Так, думается нам, следует изучать каждого автора. Задача и метод литературного исследования — выявлять целостный облик художника под знаком стиля.

Пушкин и Андре Шенье



…Любовник муз латинских,
Ты к мощной древности
опять меня манишь.

В отношении Пушкина каждая частная историко-литературная тема скрывает под своей видимой простотой бесконечную сложность разработки и неожиданную значительность выводов. Здесь нет второстепенных или легких проблем. Каждый вопрос об анализе пушкинских форм или обследовании источников, каждый филологический экскурс или сравнительный опыт здесь неизбежно затрагивают центральные нервы поэтического организма и неуклонно обращают исследователя к изучению цельного творческого облика. Кажется нет такой специальной проблемы пушкиноведения, которая бы в конце концов не сводилась к разрешению основного вопроса: — как из легкого эпиграмматиста и эротика, о котором Баратынский отозвался однажды:

И Пушкин молодой, сей ветренник блестящий,
Все под своим пером шутя животворящий,—

как из этого беспечного и блестящего ветреника вырастал один из самых ясновидящих и совершенных мастеров европейской поэзии?

К этому сводится в конечном счете и сближение Пушкина с Андре Шенье. Этот несложный на первый взгляд вопрос о влиянии, подражании или родственности дарований сразу ставит нас перед важнейшими темами пушкинского творчества: перед вопросом о его классицизме, его отношении к современной истории и, наконец, эволюции его стиха.

Как относился Пушкин к античности, сформировавшей его дар, как реагировал он на текущие политические события, так часто будившие его лирические отзвуки, как обогащал он при этом средства своей поэтической изобразительности, — другими словами, как древность и современность отражались в сознании и в творчестве Пушкина?

На путях разрешения всех этих вопросов мы встречаемся с именем Андре Шенье.

I

Тяга к классическому миру сказывается у Пушкина в первую же пору его творчества. Об этом свидетельствует целый ряд его лицейских стихотворений. К классицизму Пушкин прикасается здесь через своих любимых французских поэтов XVIII века. Значительная часть этих подражаний древним — открытая и заведомая имитация Парни, Делиля, Лебрена или Жан-Батиста Руссо. Возникновение первых интересов Пушкина к античной поэзии тесно связано с образцами легкой чувственной лирики, столь пленявшей отца поэта и его дядю Василия Львовича. Под буколическими именами и обстановкой здесь кроется типичная фривольность поэтов вольтеровской эпохи, и все эти пастухи, фавны, нимфы, Дафнисы и Дориды проникают в лицейские строфы Пушкина не из далекого и прозрачного источника древней антологии, а непосредственно из условного и разукрашенного мира французской эротической поэзии XVIII века.

В дальнейшем творческом процессе ему предстояло преодолеть это раннее направление своей лирики. По замечательному определению Аполлона Григорьева, Пушкин «долго носил в себе в юности мутно-чувственную струю ложного классицизма (эпоха лицейских и первых послелицейских стихотворений), но из нее он вышел наивен и чист… Эта мутная струя впоследствии очистилась у него до наивного пластицизма древности и, благодаря стройной мере его натуры, ни одна словесность не представит таких чистых и совершенно ваятельных стихотворений, как пушкинские».

Но процесс этого очищения был длителен. На пути от чувственной лирики в духе Вольтера и Парни к непосредственной передаче Сафо или Ксенофана Колофонского, вдохновивших Пушкина на образцовые антологические фрагменты его зрелой поры, ему посчастливилось познакомиться с творчеством поэта, облегчившего ему это приближение к подлинной античности и как бы образовавшего целый этап в развитии пушкинского классицизма. Этот поэт и был Андре Шенье, один из одиноких XVIII в., подлинный эллинист эпохи поэтического упадка во Франции.

С обычной ясностью своего критического взгляда Пушкин сразу и безошибочно определил по преимуществу классическое дарование французского лирика. В 20-х годах такое мнение было крайне парадоксально. В момент «открытия» Андре Шенье, т. е. при первом опубликовании его рукописей отдельной книгой в 1819 г., романтики категорически стремятся причислить новоявленного лирика к своим. Шатобриан первый, еще до выхода названного сборника, устанавливает легенду и культ казненного поэта. Сент-Бёв решительно признает Гюго и Ламартина продолжателями Шенье. В этом горячем желании завербовать новооткрытый поэтический талант в свою группу представители новой школы довольствуются немногими признаками. В общем и главном для них достаточно установить глубокое различие между Вольтером и Шенье, чтобы всецело отнести последнего к романтизму.

Голос глубокой и правдивой оценки слышится в отзыве Пушкина. «Говоря о романтизме, — пишет он из Одессы в 1823 г. кн. Вяземскому (в черновике письма), — ты где-то пишешь, что даже стихи со времени революции имеют новый образ, и упоминаешь об Андре Шенье. Никто более меня не уважает, не любит этого поэта, но он истинный грек, из классиков классик — c'est un imitateur savant. От него так и пышет Феокритом и антологией. Он освобожден от итальянских concetti и от французских антитез, но романтизма в нем нет еще ни капли»[5].

Быть может категоричность последних слов пушкинского отзыва следует несколько смягчить. Верный ученик Руссо, Шенье отвечал вкусам романтического поколения. Но по существу своему, личным тоном своей лирики, он остается все же античным поэтом, и энергия пушкинской характеристики замечательно выделяет его faculté maîtresse — классицизм, эллинство, антологичность. Замечательно, что сам Сент-Бёв, провозгласивший сначала Шенье романтиком, продолжая изучать его творчество, пришел к пушкинскому заключению. В своей статье 1839 г. он признает Шенье «нашим величайшим классиком

со времени Расина и Буало». Пушкин вынес аналогичный приговор за шестнадцать лет до Сент-Бёва[6].

Помимо этого зоркого и сочувственного отзыва о Шенье. Пушкин стремился приблизиться к нему и непосредственным приобщением к его творчеству. Он неоднократно работал над его текстами и ими вдохновлялся. Он оставил переводы из французского поэта, подражания ему и своеобразные вариации на его отдельные строфы и фрагменты, получившие особенное развитие в той элегии, где Андре Шенье является героем. Это как бы художественное завершение долгой и любовной работы Пушкина над лирическими текстами Шенье.

II

Стихотворные переводы Пушкина отличаются, обычно, своеобразной свободой передачи. Текст иностранного поэта почти всегда служил ему темой для свободных поэтических опытов, а не предметом точного и детально-пристального воспроизведения. Недаром сам он, зная работы Гнедича и Жуковского, склонен был называть свои переводы подражаниями. Эти свободные имитации Пушкина чрезвычайно важны для исследования его творческого процесса. В частности, интереснейший материал по этому вопросу дает его работа над Шенье.

Собственно говоря, настоящих переводов из Шенье, в подлинном смысле этого слова, т. е. отвечающих всем требованиям, предъявляемым к этому трудному стихотворному жанру, Пушкин не дал. Он скорее свободно перелагал Шенье, исполнял вариации на его темы, вдохновлялся его отдельными строками для своих новых вещей, открыто или тайно подражая ему.

Первый такой вольный перевод, даже названный Пушкиным «подражанием Андре Шенье», написан на тему элегии: «jeune fille, ton coeur avec nous veut se taire».

Он начинается строками:

> Ты вянешь и молчишь. Печаль тебя снедает,
> На девственных устах улыбка замирает…

По близости к подлиннику, это нечто среднее между переводом и подражанием. Пушкин внимательно следит за оригиналом, передает все его особенности, переходы и образы, соблюдает точность размера и принцип чередования рифм, но в общем скорее излагает по-своему эту тему о влюбленной

девушке, чем передает в своем стихе текст подлинника. Это скорее отражение Шенье, чем его подлинный стихотворный перевод.

Но, несмотря на отступления и вольности, Пушкин в этом первом опыте передачи Шенье замечательно проникается основными чертами его неоклассицизма. Какое глубокое отличие от анакреонтических сюжетов лицейской поры! Сразу сказывается четкость и пластичность конкретных образов, вкус к предметности, совершенно чуждый его ранним пасторалям:

Давно твоей иглой узоры и цветы
Не оживлялися…

_____

Красавец молодой с очами голубыми,
С кудрями, черными…

_____

Никто на празднике блистательного мая,
Меж колесницами роскошными летая,
Никто из юношей свободней и смелей
Не властвует конем по прихоти своей.

Эта любовь к вещам и уменье остро и четко передать их контуры — одна из типичнейших черт антологической манеры Шенье. Он любил отчетливым штрихом запечатлевать в своих строках очертания античных цветов и листвы, или следить волнообразные узоры кудрей на плечах нимфы и молодого Вакха, увенчанного виноградною лозою.

Пушкин сразу оценивает и усваивает этот прием. Вместе с этим пластицизмом и живописностью он передает и то спокойствие и ясность тона, ту мудрую улыбку и прекрасную простоту в беседе о любви, которые были столь чужды его ранним вещам.

Так, уже первое приобщение к Шенье в творчестве Пушкина намечает новый этап в развитии его антологического жанра. Мы сразу чувствуем, насколько углубилось и вызрело здесь чутье и понимание духа древних сравнительно с «Вишней» или «Блаженством» лицейских лиц.

Такой же вольной передачей является и следующий перевод из Шенье. Пушкин остановился на фрагменте о Геракле[7].

И здесь при большой близости к подлиннику, при сохранении размеров и воспроизведении всей конструкции сказывается то свободное обращение с оригинальным текстом, которое лишает этот стихотворный опыт значения перевода. Здесь и в тоне имеется некоторое отступление. Пушкин явно усиливает

торжественность отрывка, придает ему архаическими оборотами суровую величавость:

Покров, упитанный язвительною кровью,
Кентавра мстящий дар, ревнивою любовью
Алкиду передан, Алкид его приял.
В божественной крови яд быстро побежал.
Се — ярый мученик, в ночи скитаясь, воет,
Стопами тяжкими вершину Эты роет,
Гнет, ломит древеса, исторженные пни
Высоко громоздит…

Можно было бы сказать, что оригинал Андре Шенье близок к духу античных поэм Леконт де Лиля или Эредиа, тогда как пушкинский перевод приближается к тону аналогичных строф Вячеслава Иванова.

Принцип вольной передачи был положен Пушкиным и в попытку перевода идиллии Шенье. В 1822 году он набросал черновик этого неоконченного и оставленного опыта: «О, Гелиос, внемли…» Обычно рифмованные александрийцы Шенье здесь передаются гекзаметрами. Пушкин стремится, очевидно, придать отрывку гомеровский стиль и лад.

III

Среди этих вольных переводов есть у Пушкина одно скрытое, утаенное им от читателя подражание, нигде незаявленное самим поэтом. Это прекрасное антологическое стихотворение его «Муза». Пушкин любил это стихотворение, охотно вписывал его в альбомы своих друзей и однажды заметил при этом: «Я люблю его — оно отзывается стихами Батюшкова». (Пушкин и его современники, XI, 80). Правильней было бы здесь назвать другого поэта. При самостоятельном развитии отдельных частей, здесь дана переработка нескольких мотивов из идиллий и элегий Шенье.

В младенчестве моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила…

Эти строки напоминают обращение Шенье к музам в IV элегии:

O mes Muses, c'est vous; vous — mon premier amour,
Vous qui m'avez aimé dès que j'ai vu le jour…

и начала II фрагмента идиллий:

J'étais un faible enfant, qu'elle était grande et belle…

Но главное сходство в описании урока игры на пастушеском инструменте. Это III фрагмент идиллий, один из шедевров антологии Шенье:

Toujours ce souvenir m'attendrit et me touche,
Quand lui-méme, appliquant la flûte sur ma bouche,
Riant et m'assayant sur lui, près de son coeur
M'appelait son rival et déja son vainqueur.
II façonnait ma lèvre inhabile et peu sure
A souffler une haleine harmonieuse et pure;
Et ses savantes mains prenaient mes jeunes doigts,
Les levaient, les baissaient, recommençaient vingt fois
Leur enseignant ainsi, quoique faibles encore,
A fermer tour à tour les trous du buis sonore.

Влияние этого отрывка на Пушкина уже было отмечено (см. Венгеров, II, 558). Владимир Соловьев писал относительно «Музы» Пушкина: «Пушкин двадцатилетний брал у Шенье и содержание вместе с формой, хотя в настоящем случае он дал своему подражанию такое поэтическое совершенство, до которого далеко его образцу». Очевидна родственность этого чудесного фрагмента с пушкинским:

Она внимала мне с улыбкой, и слегка
По звонким скважинам пустого тростника
Уже наигрывал я слабыми перстами
И гимны важные, внушенные богами,
И песни мирные фригийских пастухов…

Почти буквальным воспроизведением здесь отмечается неопытность ученика («уже наигрывал я слабыми перстами») и особенно само изображение свирели («по звонким скважинам пустого тростника»)[8].

Возможно, что этот образ Шенье, эта заключительная строка

его фрагмента дала тон и замысел всему пушкинскому стихотворению.

В некоторых случаях отдельная строка Андре Шенье служила ему таким творческим импульсом. Пользуясь ею, вводя ее в свой текст, словно зажигаясь этой единственной строкой, Пушкин в остальном лирическом отрывке давал себе полную свободу. Но чем самостоятельнее развивалось в целом его стихотворение, тем ближе, точнее и удачнее переводилась заимствованная строка, дающая тон и, может быть, жизнь всему лирическому отрывку.

Мы прикасаемся к любопытному приему творческой психологии Пушкина — зарождению некоторых образцов его лирики из пленившей его строки другого поэта. Вспомним его стихотворение «Дорида». В целом, независимое от каких-нибудь образцов, оно кажется написанным ради последней строки, целиком и весьма удачно переведенной у Шенье:

> И ласковых имен младенческая нежность.
> Et des noms caressants la molesse enfantine…[9].

В другом стихотворении не заключительная, а начальная строка из Шенье служит таким перводвигателем всей пьесы и даже открыто выставлена в качестве эпиграфа:

> Каков я прежде был, таков и ныне я…

Здесь большое значение имеет изумительная напевность стихов Шенье, их легкая запоминаемость, тот глубокий след, который оставляется ими в памяти и возбуждает творческое воображение к новой работе. В одной небольшой поэме Альфред де Мюссе описывает вечер, проведенный им во Французской Комедии на представлении мольеровского «Мизантропа»: в антракте он любуется прекрасным девическим обликом:

> Et, voyant cet ébène enchassé dans l’ivoire
> Un vers d’André Chénier chanta dans ma mémoire
> Un vers presque inconnu, refrain inachevé,
> Frais comme le hasard, moins écrit que revé —

и эта неожиданно запевшая в памяти строка Шенье ведет всю его поэму, как внутренний припев, дающий лад и силу всему произведению.

Так часто воспринимался Шенье и Пушкиным. И ему в

известные минуты творческого возбуждения, среди зарождающихся образов, слагающихся строф и звучащих стихов вспоминался un vers d'André Chénier. И эта полузабытая, малоизвестная, выпавшая из какого-нибудь фрагмента строка, словно не записанная, а только грезящаяся, начинала звучать настойчиво и суггестивно, слагалась в соответственный русский стих и, превратившись в такие звенящие сочетания, как: «По звонким скважинам пустого тростника», или: «И ласковых имен младенческая нежность», — становилась зерном и ферментом для нового цельного и оригинального лирического создания. Таковы пушкинские опыты переводов и подражаний Шенье.

IV

Работа Пушкина над текстами буколик и идиллий как бы завершается его элегией «Андрей Шенье». Это лирический портрет поэта в момент его смерти и новая поэтическая переработка главных мотивов его лирики.

Трагическая судьба гильотинированного поэта должна была привлечь творческое внимание Пушкина. Он знал, что Андре Шенье был не только изящным классиком и мирным лириком в антологическом роде. Современник, участник и жертва революции, он стал замечательным политическим писателем.

И здесь он охотно вдохновлялся древними. Он вспоминает в своих предсмертных стихах яростные ямбы Архилоха. Но это, конечно, глубоко современные вещи, насквозь охваченные гулом и трепетом проносящихся исторических событий, возникшие и рожденные в непосредственном соприкосновении с развернувшейся революционной трагедией. Этот облик горячего апологета политической и личной свободы был также близок Пушкину, как и мирные классические устремления автора буколик. Своей политической поэзией Шенье отвечал одной глубокой творческой потребности Пушкина: дать в своих стихах выход и воплощение той своей внутренней стихии, которая в те времена называлась «вольнолюбивостью» или «свободолюбием». Недаром одним из излюбленных слов пушкинской поэзии было «свобода», — термин, утративший для нашего поколения свою эмоциональную силу. Слова дряхлеют скорее, чем понятия ими выражаемые. Часто идеи сохраняют все свое философское и жизненное содержание, но утрачивают свое эстетическое значение, свою поэтическую virtus. Поэты нашего поколения находят другие слова для передачи своих политических замыслов. Слово *свобода* выпало теперь из революционной

поэтики, но в пушкинскую эпоху оно отличалось свежестью и художественною значительностью. И мы знаем, что оно действительно хранило для Пушкина возможности творческого пафоса и лирического возбуждения. «Свободы сеятель пустынный», он любил себя считать поэтом декабрьского движения. Не принимая непосредственного участия в политической жизни своей эпохи, но, исповедуя принцип, что слова поэта — его дела, Пушкин в творческом плане хотел служить своему «кумиру». Он стремился стать и действительно становился замечательным политическим поэтом, не отворачивающим брезгливо своего лица от треволнений современности, не избегающим потрясений текущей истории, но принимающим их как новый импульс для своего творчества и, может быть, как жизненный материал, способный подчиниться его творческому воздействию.

И в этом трудном жанре поэзии вдохновительным образцом для Пушкина был Андре Шенье. Приобщившись к его творчеству переводами и подражаниями, он решает воплотить в своих строфах тень поэта.

> С кровавой плахи в дни страданий
> Сошедшую в могильну сень.

Это интереснейший опыт исторической поэмы, в которой Пушкин сочетает личную драму Шенье с новыми вариациями на его тексты.

В своей небольшой поэме Пушкин в предсмертном монологе приговоренного поэта словно производит обзор всего его творчества, перелагает в свои строфы лучшие места его од и элегий. Здесь снова происходит процесс, уже прослеженный нами на небольших лирических отрывках Пушкина, где вокруг образов и запоминающихся стихов Шенье разворачивалась его самобытная импровизация. Но здесь это сделано в большем масштабе в плане поэмы-элегии, при чем в качестве вдохновляющего материала привлечен не отдельный стих, зазвучавший в памяти, а все творчество А. Шенье.

Поэма открывается любимым мотивом ранней революционной лирики Шенье. «Но лира юного певца — О чем поет? Поет она свободу…» Эта основная тема «Jeu de Paume». Пушкин развивает ее в духе этой оды:

> Я славил твой священный гром,
> Когда он разметал позорную твердыню
> И власти древнюю гордыню

Рассеял пеплом и стыдом.
Я зрел твоих сынов гражданскую отвагу,
Я слышал братский их обет.
Великодушную присягу
И самовластию бестрепетный ответ;
Я зрел, как их могучи волны
Все ниспровергли, увлекли
И пламенный трибун предрек, восторга полный,
Перерождение земли.

Это переложение строф IV–XIV поэмы «Jeu de Paume», где говорится о разрушении Бастилии, о созыве национального собрания, о торжественной присяге депутатов. Тень Мирабо и перенесение праха Руссо и Вольтера в Пантеон упоминается в другой революционной оде Шенье «Sur les Suisses révoltés».

После этого дифирамбического вступления — резкий перелом. От апологии революции его герой переходит к возмущенной характеристике ее позднейшего периода:

О горе! О безумный сон!
Где вольность и закон? Над нами
Единый властвует топор…

Этот перелом имеется и в оде Шенье.

Задолго до открытого возникновения террора Шенье с редким ясновидением предостерегает вождей революции от надвигающихся ужасов ее поздней эпохи (XIV–XXII строфы).

Затем у Пушкина новое обращение к основной теме:

Но ты, священная свобода,
Богиня чистая! Нет, не виновна ты…

Оно соответствует XVIII строфе:

Peuple, la liberté d’un bras réligieux
Garde l’immuable équilibre
De tous les droits humains…

У Пушкина следует отрывок: «Я плахе обречен». Раздумья о предстоящей казни и особенно прощание с друзьями — представляют собой как бы стихотворные маржиналии к стихам

Шенье, написанным в тюрьме; через его III ямб проходит тема: «Vivez, amis, vivez en paix» через V; «Au pied de l'échafaud j'essaye encore ma lyre» — стих, который мог дать первый толчок замыслу всей пушкинской элегии; он как бы суммирует ее и просится к ней в эпиграфы.

Здесь же Пушкин называет «Узницу» Шенье, знаменитое стихотворение «Jeune captive», написанное в тюрьме и сообщившее Пушкину эпиграф для его «Андрея Шенье».

Искусным приемом Пушкин обращается к ранней манере Шенье и лишний раз исполняет вариации на его антологические мотивы. Осужденный поэт вспоминает свои юные годы — «и песни, и пиры, и пламенные ночи». Это дает Пушкину возможность провести через свою поэму реминисценции идиллий и ранних элегий Шенье —

> безвестной жизни сень
> Свободу, и друзей и сладостную лень.

И, наконец, последний переход — высший подъем возмущения питается у Пушкина негодующими строками тюремных ямбов Шенье.

Заключительная строка Пушкина «Плачь, Муза, плачь!» совпадает с последним стихом IV ямба[10].

Самому Пушкину пришлось через несколько лет дать пояснительный комментарий к своей элегии и в официальном порядке написать нечто вроде схолии к ней. Когда в связи с декабрьским бунтом возник политический процесс о распространении запрещенных стихов из «Андрея Шенье», под вымышленным заглавием «14-го декабря», Пушкину пришлось дать объяснительное показание:

«Сии стихи действительно сочинены мною. Они были написаны гораздо прежде последних мятежей и помещены в элегии *Андрей Шенье*, напечатанной с пропусками в собрании моих стихотворений. Они явно относятся к Французской революции, коей А. Шенье погиб жертвою. Он говорит:

> Я славил твой небесный гром,
> Когда он разметал позорную твердыню.

Взятие Бастилии, воспетое Андреем Шенье.

> Я слышал братский их обет,
> Великодушную присягу

И самовластию бестрепетный ответ.

Присяга du jeu de Paume и ответ Мирабо: Allez dire à votre maître и т. д.

И пламенный трибун и проч.

Он же, Мирабо.

Уже в бессмертный Пантеон
Святых изгнанников входили славны тени.

Перенесение тел Вольтера и Руссо в Пантеон.

Мы свергнули царей…

В 1793

Убийцу с палачами
Избрали мы в цари.

Робеспьера и Конвент.

Все сии стихи никак, без явной бессмыслицы, не могут относиться к 14 декабрю»[11].

Это показание, где Пушкин заявляет, что стихи его элегии имеют в виду «взятие Бастилии, воспетое Андреем Шенье», и где несколько ниже он упоминает присягу «Jeu de Paume» подтверждают метод его непосредственной обработки текстов Шенье.

Являясь такой амальгамой переработанных и преображенных фрагментов Шенье, элегия Пушкина целым рядом художественных и метрических приемов передает тон и дух французского поэта. Основной закон композиции пушкинской поэмы замечательно выдержан в стиле лирики Шенье, особенно любившего монологическую форму.

Его знаменитые Iambes написаны в виде личной жалобы или признания, непосредственно обращенного к читателю.

Конструкция пушкинской элегии поражает своей простотой и экономией средств. Он нигде не соблазняется эффектными аксессуарами революционной эпохи, тюремного быта или публичной казни. Вся вещь сосредоточена целиком на образе

Шенье и на его творчестве. Достаточно двух слов для изображения самого потрясающего внешнего события. С какой исключительной сжатостью изображен Пушкиным момент гильотинирования:

Вот плаха. Он взошел. Он славу именует…
Плачь. Муза, плачь!

Ни отрубленной головы, ни потоков крови, ни палача, ни кузова гильотины, ни озверелой толпы. В двух строках описания казни Пушкин достигает вершин художественного лаконизма.

И только в предшествующих строках тонким стилистическим приемом пробуждается в читателе тревожное предчувствие. Это прием чрезвычайно удачной аллитерации на «з» и на «к»:

пришли, *з*овут…
*З*вучат *з*амки, *к*лючи, *з*апоры,
*З*овут…

Этим не только замечательно передается звон тюремных ключей и запоров перед самой казнью, но словно предчувствуется лязг скользящего ножа.

При этом Пушкин с подлинным версификаторским мастерством и вкусом варьирует и метрическую схему своей элегии. Она написана любимым ямбическим размером Шенье и самого Пушкина — но ямбами несхожими, разносложными, ритмически неодинаковыми. Начало элегии написано в духе ямбических строф «Jeu de Paume», неровных, беспорядочно сменяющих краткие и долгие строки. Отрывок о друзьях и воспоминания молодости написаны равномерными симметрическими двустишьями — типичными alexandrins ранней манеры Шенье, которые Пушкин уже воспроизводил в «Музе» или в «Дориде». Здесь те же размеры.

Куда, куда завлек меня враждебный гений?
Рожденный для любви, для мирных искушений,
Зачем я покидал безвестной жизни сень,
Свободу и друзей, и сладостную лень…

И наконец строфы высшего возмущения, вдохновленные зрелыми, энергичными, разящими ямбами последней манеры Шенье, Пушкин передает в своем любимом четырехстопном ямбе,

придавая своим страхам резкую стремительность и ударность:

Умолкни, ропот малодушный!
Гордись и радуйся, поэт:
Ты не поник главой послушной
Перед позором наших лет:
Ты презрел мощного злодея;
Твой светоч, грозно пламенея,
Жестоким блеском озарил
Совет правителей бесславных;
Твой бич настигнул их, разил
Сих палачей самодержавных;
Твой стих свистал по их главам;
Ты звал на них, ты славил Немезиду;
Ты пел Маратовым жрецам
Кинжал и деву — Эвмениду.

Таков в чисто метрическом и ритмическом отношении опыт Пушкина. Элегия его представляет собой замечательный эксперимент из области формальной поэтики. Образ Андре Шенье воспроизводится здесь и внушается читателю не только по внутренним мотивам его лирики или историческим данным (а пушкинские примечания к этому стихотворению свидетельствуют о его обстоятельной исторической эрудиции по данному вопросу), но и по таким признакам французского элегика, как его любимые метрические схемы и ритмические лады.

Элегия Пушкина — образец лирического перевоплощения исторического сюжета. Не прибегая к бытовой реставрации, к эффектам стилизованного языка, к тому, что Тургенев называл «битьем мелочами по глазам», пытаясь разворачивать в своих строфах перед читателем старинные эстампы, портреты и гравюры, он сосредотачивает все свое творческое внимание на внутренней драме своего героя и раскрывает до конца весь дух, весь смысл, весь трагизм исторического события.

Пушкину принадлежит честь первенства в обработке этого нового сюжета. Он открывает поэтическую легенду о Шенье. Только через восемь лет, в 1833 г., Альфред де Виньи возьмется за обработку той же темы и гораздо позднее к ней обратится Гюго. Независимо, конечно, от непосредственного воздействия, Виньи в своем *Стелло* применяет художественный прием пушкинской элегии. И у него приговоренный поэт в небольшом монологе говорит о своем жизненном пути умело вкрапленными в свою речь цитатами из своих же стихотворений.

V

И наконец Андре Шенье имел значительное влияние на развитие пушкинского стиха. Помимо целого ряда внутренних воздействий он сыграл крупную роль в эволюции пушкинского стиля и поэтики.

Новатор, открывший неведомые возможности французской версификации, он сообщил свои открытия Пушкину, широко применившему его приемы к русскому стиху. Это особенно относится к александрийцам, которыми наш поэт охотно пользовался для своих посланий, од, антологических опытов, а впоследствии и для элегий.

Несмотря на остроумную сатирическую характеристику александрийского стиха в «Домике в Коломне», Пушкин любил этот размер и охотно обращался к нему во все эпохи своего творчества. Облекая в александрийский стих свои лицейские оды и послания, Пушкин в позднейшую эпоху настолько развил и обогатил этот строгий классический метр, что свободно обращался к нему для элегий («Пора, мой друг, пора, покоя сердце просит») и даже для страстных эротических мотивов («Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем»). Знакомство с Шенье сыграло решительную роль в этой эволюции строгих классических александрийцев раннего Пушкина в сторону свободных форм его поздних alexandrins.

Этот излюбленный размер французских поэм и трагедий явно переживал в XVIII веке эпоху упадка. Он стал однообразным, вялым и прозаическим, словно считаясь с отвлеченными заданиями энциклопедической эпохи. Теория александрийца, освященная поэтикой Буало, строго предписывала срединную цезуру и категорически запрещала enjambement. Так получался спокойный, монотонный, «квадратный» или «плоский» александриец, совершенно утративший к эпохе Вольтера изобразительную гибкость и живость.

Андре Шенье решил преобразить этот старый французский метр. Приобщившись к гармонии древних поэтов, он обратился для обновления этого традиционного размера к свободному гекзаметру Ронсара и сумел придать ему большую гибкость, выразительность и текучесть. Сент-Бёв в мыслях Жозефа де Лорма подробно останавливается на версификаторской реформе Андре Шенье. Богатой рифмой, подвижной цезурой и свободным enjambement он преобразил слишком симметричный и упругий стих старой Франции. Строгие александрийцы XVII века стали в его руках неузнаваемы, и его метрические опыты подошли вплотную к стихотворной технике романтического поколения.

По словам поэта Эредиа, ученика и исследователя Шенье, — «ни один поэт не владел с таким совершенством александрийским стихом. Для Шенье его крепкий металл так же текуч, как глина, так же уступчив, как воск под пальцами ваятеля. Он его лепит, разбивает и завязывает по своей воле. Послушный стих как бы подчиняется мысли, слуху, видению поэта. Он выгибает его, собирает или задерживает. Он так удачно разнообразил его цезуры, что вряд ли кому-нибудь удастся изобрести здесь новые приемы, не использованные им. Непосредственный и утонченный, он умещает в нескольких словах неожиданные сопоставления и до странности чарующие сочетания. Он первый сумел противопоставить симметричности размера чудесные контрасты образа. В области синтаксиса, как и в метрике, Андре Шенье был новатором исключительной смелости»…

Пушкин, судя по его работе над текстами Шенье, должен был также высоко оцепить его версификаторское новаторство, как в недавнее время Эредиа. От русских поэтов той эпохи не укрылось это мастерское обновление старого стиха. Князь Вяземский в письме к Пушкину от 4 августа 1825 года пишет: «Шенье в своей школе единственный поэт французский: он показал, что есть музыка, то есть разнообразие тонов в языке французском». Статью Сент-Бёва о стихотворной реформе Шенье Пушкин внимательно прочел и дал о ней обстоятельный отзыв. Он не во всем согласился с французским критиком, но в начальных строфах «Домика в Коломне», рассказывая по поводу александрийского стиха о том, как:

> Hugo с товарищи, друзья натуры
> Его гулять пустили без цезуры.

он по-видимому вспоминает утверждение Сент-Бёва о романтической реформе стиха. Во всяком случае задолго до чтения этой статьи, он своими переводами и подражаниями Шенье глубоко проник в тайну этой метрической революции и незаметно усвоил ее приемы. Пушкинский александрийский стих переживает на редкость счастливую эволюцию в его работе над текстами Шенье.

В раннюю эпоху пушкинский александриец — традиционно равномерный, однообразный и симметричный стих, обычный для французов XVIII столетия, свойственный и пушкинским предшественникам в России. Он одинаково потерял к этому времени и могучий тон трагических стихов Расина и Корнеля, и воздушную гибкость легких разговорных строк Лафонтена.

Слабые будничные рифмы при прозаическом тоне и тусклом ритме, прерывистая, торопливая и прыгающая походка, вместо прежней плавной поступи — вот отличительные черты стиха Вольтера, Кребильона, Ж.-Б. Руссо или Лебрена. Таковы же русские александрийцы XVIII столетия. Вот их классические образцы:

Уныл престольный град, Москва главу склонила
Печаль ее лице, как нощь, приосенила.

Херасков.

Воспой Ахиллов гнев, божественная муза,
Источник грекам бед, разрыв меж них союза.

Костров.

Стремятся дух воспеть картежного героя,
Который для игры лишил себя покоя.

Василий Майков.

Дрожит Дунайский брег, трепещут Дарданеллы,
Колеблется восток и южные пределы.

Державин.

Этому типу следует Пушкин в своих ранних одах и посланиях «К другу стихотворцу», «На возвращение государя императора из Парижа», «Лицинию», «Безверие». Здесь та же уравновешенность, изолированная законченность каждой строки, соблюдение неподвижной цезуры после третьей стопы, отсутствие enjambement, словом соблюденная до конца правильность и монотонность классических образцов.

Как безукоризненно, с точки зрения старинной поэтики, написано первое напечатанное стихотворение Пушкина:

Арист! И ты в толпе служителей Парнаса.
Ты хочешь оседлать упрямого Пегаса,
За лаврами спешишь опасною стезей
И с строгой критикой вступаешь смело в бой.

(К другу-стихотворцу, 1814 год).

Правила соблюдены безупречно. Всюду единственная цезура одинаково разрезает строку после третьей стопы; каждый стих — законченное целое, каждая рифма замыкает фразу. Кажется сам «французских рифмачей суровый судия», сам «классик Депрео» — не нашел бы здесь к чему придраться.

Так же канонически правильно (лишь с самыми незначительными и случайно-непроизвольными отступлениями) написаны и другие александрийцы этой ранней эпохи — «Отрывок из речи в Арзамасе», «На Каченовского», «К Жуковскому» и проч.

Незначительные отступления от строгого канона александрийского стиха нигде не нарушают выработанного старыми поэтами типа. Это те же маленькие вольности, как и у образцовых классиков александрийца[12].

Сводятся они почти исключительно к переходу в некоторых случаях отдельной фразы за положенные границы единого стиха, к робкому нарушению правила о классический цезуре, или же к чрезвычайно редким и случайным пэонам. Но ни резких остановок, ни свободного перемещения цезуры, ни прерывистости в стихе или в ходе предложения здесь нет и в помине. Это — строгий старый александриец, без малейших попыток новаторства, верный до конца заветам «пудреной пиитики». В лицейских посланиях и одах он и отдаленно еще не приблизился к позднейшим реформаторским опытам, и по свидетельству самого Пушкина —

Шагал он чинно, стянут был цезурой.

Но начиная с 1820 года, пушкинские александрийцы заметно преображаются. Их «чинный» лад явно нарушается, стянутость цезурой ослабляется, стих режется в различных частях и часто по нескольку раз, фраза свободно захватывает несколько стихов и останавливается на любом месте строки, нередко даже посреди стопы. Соответственно с этими метрическими новшествами меняется и самый тон стихотворения: исчезает всякая торжественность и важность, улетучивается холодок официальности, столь свойственный старому александрийцу, поэт уже не проповедует, не вещает, не славословит, — он просто и незатейливо вступает в обычный лирический разговор, признание или исповедь. Ему не нужны какие-либо особенно значительные темы и важные случаи. Он свободно облекает в эти преображенные александрийцы каждое повседневное

впечатление, каждое прихотливое настроение протекающей минуты. Стих Буало, разбитый и обновленный, также легко подчиняется его творческой воле, как и гибкий, текучий, четырехстопный ямб.

Эта стихотворная реформа тесно связана с первыми опытами Пушкина в духе Шенье, с его ранними переводами и вариациями на темы французского лирика. В 1820 году Пушкин пишет два стихотворения под одним общим заголовком «Эпиграммы во вкусе древних»: «Редеет облаков летучая гряда» и «Нереида». Здесь еще нет решительного разрыва с каноном классического александрийца, цезура еще не сдвинута, но симметричность парных строк уже нарушена, поэтическая фраза развертывается в длительные периоды на целые пять строк, стих переливается в последующие стихи, совершенно не стремясь к изолированной законченности. Наряду с этим происходит обильная пэонизация шестистопного ямба, совершенно нарушающая схему строгого александрийца.

При этом ритм стиха вполне соответствует его новому тону, в котором нет и намека на эпическую солидность или величавую дидактичность стиха Вольтера или Буало. Это совершенно не свойственный классическому размеру, певучий, несколько заунывный, меланхолический и созерцательно-нежный тон. Никакой жесткости, никакой гремучести. Медь фанфар сменяется интимной гармонией струнных звуков. Ритм стиха приобретает характер некоторой томности, столь соответствующей обычному стилю пушкинской элегии. Вместо равномерных парных строк в развитии стиха как бы образуются правильные пятистрочные строфы при усиленной пэонизации стиха.

Я помню твой восход, знакомое светило,
Над мирною страной, где все для сердца мило,
Где стройно тополи в долинах вознеслись,
Где дремлет нежный мирт и темный кипарис
И сладостно шумят полуденные волны.

Этим достигается полное обновление ритма. Здесь нет ни одной строки, свободной от пэонизации, а в большинстве из них пэоны встречаются дважды. В шестнадцати строках здесь имеются двадцать три пэона, так что, строго говоря, ни один из стихов этой элегии не подходит под тип классического александрийца (не являясь шестистопным). Так достигается уже не просто отступление от классического канона александрийца, но его глубокое внутреннее преображение. Метрически обязательная шестистопность стиха сменяется делением на четыре стопы, а в

ритмическом отношении стих получает медлительную плавность и перестает быть «извилистым, проворным, длинным, склизким».

Одновременно с этой элегией Пушкин пишет фрагмент «Нереида», в стихе которого не трудно заметить признаки такого же обновления александрийцев обилием пэонов, частыми enjambements и систематическим нарушением законов срединной цезуры. Этим отличаются все пушкинские александрийцы этой эпохи.

Вчера, друзей моих оставя пир ночной…

(Дорида, 1820 г.).

Я таял. Но среди неверной темноты…

(там же).

Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую, как лебедь, воздымала.

(Нереида, 1820 г.).

Я знал: она сердца влечет невольной силой.
Неосторожной друг, я знал: нельзя при ней…

(Дева, 1821 г.).

Она внимала мне с улыбкой и слегка…

(Муза, 1821 г.).

Аналогичными примерами изобилует элегия «К Овидию» (1821).

Уже ранняя критика, совершенно не задававшаяся целями изучения пушкинского стиха, и почти не вникавшая в сущность и тайны его метрики, почувствовала полное обновление александрийца в его ранних антологических опытах. С замечательной зоркостью Белинский по поводу стихотворной фактуры «Музы» писал: «Нельзя не дивиться в особенности тому, что он умел сделать из шестистопного ямба, этого несчастного стиха, доведенного до пошлости русскими эпиками и трагиками

доброго старого времени. За него уже было отчаялись, как за стих неуклюжий и монотонный, а Пушкин воспользовался им, словно дорогим паросским мрамором для чудных изваяний, видимых слухом».

Таким образом Шенье своим обновленным размером, который сразу же сказался на пушкинских переводах и подражаниях, первый научил его обращаться свободно с неподвижным александрийцем XVIII века, разбивать его, выгибать и завязывать на новый лад[13].

Вскоре урок, данный Шенье, был углублен и укреплен новым воздействием. На литературном горизонте появились «Hugo с товарищи», и стихотворная форма французских романтиков закрепила в поэтике Пушкина метрические завоевания лирики Шенье.

Так сближение текстов Пушкина и А. Шенье раскрывает за отдельными лирическими или метрическими совпадениями ряд существенных моментов для исследования пушкинской эстетики. Учитель его в области метрики, образец для его политических вдохновений, Шенье особенно важен для нас как воспитатель того основного направления пушкинской натуры, которая полнее всего укладывается в термин *классицизм.* Он приблизил Пушкина к поэтам Рима и Греции, раскрыв ему новые приемы разработки античных мотивов. Весь пронизанный темами классической антологии, он раскрывал перед нашим поэтом возможности каких-то свежих, необычных способов общения с античностью и непосредственного ее отражения в своей лирике. Знаток классических поэтов, он приближал Пушкина не только к Феокриту, Горацию и Вергилию, но и к Аристофану, Пиндару, Мелеагру, Лукрецию, Катуллу, Проперцию, Плинию Старшему и даже латинским поэтам Возрождения. Он расширил перед Пушкиным круг его словесных образцов и открыл ему новые творческие возможности. Пережив Шенье, Пушкин все непосредственнее и ближе обращается к творчеству Овидия, Катулла, Горация, Сафо, Ксенофана Колофонского, Анакреона, создавая такие антологические шедевры, как «Эхо, бессонная нимфа, скиталась по брегу Пенея» или:

> Славная флейта, Феон здесь лежит. Предводителя хоров
> Старец, ослепший от лет, некогда Скирпал родил…

Антологические стихотворения зрелой поры его творчества, — говорит поэт Сергей Соловьев, — остаются совершеннейшими произведениями не только нашей, но и европейской антологии: «они много подлиннее и вернее духу Греции, чем такие же стихотворения Гете, что заметил Аполлон Григорьев. У Гете нет такого непосредственного чисто художественного подхода к античности, как у Пушкина… Кроме того, в метрическом отношении опыты Гете менее совершенны, чем опыты Пушкина, что решительно утверждал знаток античной метрики Ф. Е. Корш. Не только в антологических стихах, но и в поэмах из русской жизни, и в прозе Пушкина сказывается его чисто эллинское настроение, его проникновение в законы гармонии и меры, неподражаемая пластичность его образов». Не подлежит сомнению, что Андре Шенье, пленив Пушкина своей искусной и благоуханной антологией, всячески способствовал его превращению в самого совершенного эллиниста и латиниста русской поэзии.

Пушкин — новатор



I

Многообразны и бесчисленны виды поэтического новаторства. Среди них есть один особенно благородный и ценный. Художник, чующий сроки наступления новой эры, ликвидирует все застоявшееся, изжитое, отмирающее, тщательно сохраняя при этом то неизменное, непререкаемое и бессмертное, которому сообщает невиданную форму и неожиданный облик. В этом умении сочетать неизменную основу прекрасного с новыми условиями его выражения — сущность и прелесть всякого классического искусства.

Таково было новаторство Пушкина. Он знал, что жизнь поэзии — в процессе беспрестанного обновления, в постоянном преодолении освященных формул и признанных образцов во имя неведомых художественных достижений. В числе своих бесспорных прав на Горацианский «Памятник» он признал, как высшую заслугу. «…Что *звуки новые* для песен я обрел». Он приветствует свою музу за то, что так часто —

«В одежде новой
Волшебница являлась мне…»

Он с глубоким волнением говорит о могучих революциях в искусстве, о том, как «великий Глюк явился и открыл нам *новы тайны*»…

Современники смотрели на него, как на отважного реформатора поэтического стиля, и одни с восхищением, другие с возмущением следили за чудесным преображением державинских и батюшковских форм в руках этого магического мастера. Для Дельвига он «как лебедь цветущей Авзонии в сладких звуках отвился от матери», для непримиримых ценителей Хераскова вроде тургеневского Пунина — «Пушкин есть змея, скрытно в зеленых ветвях сидящая, которой дан глас соловьиный…» Но и адепты, и противники одинаково видели в нем смелого обновителя российской поэзии, проводящего глубокую борозду между старинной эстетикой и лирическими ценностями будущего.

И действительно, — не подверглись ли излюбленные шедевры и жанры старшего поколения полной переоценке в поэтической активности Пушкина? Что сохранил он от полнозвучной оды придворных поэтов, от классически строгой трагедии, от хвалебного гимна, от поэмы «героики», от всей величественной важности славяно-русского стиля? Не сам ли он дразнил стариков вызывающими вопросами:

Не веселее ль вам читать
Игривой музы небылицы,
Чем пиндарических похвал
Высокопарные страницы?..

Не разметал ли он все эти великолепные виды и формы по прихоти своих оскорбительно-разговорных фраз и не произвел ли одним только фактом отпадения от великих образцов прошлого самую беззаконную из всех словесных революций?

Так переживали нового поэта его старшие современники. И только значительно позже стало очевидным, что этот бунтарь и еретик никогда не отрывал своих нововведений от живой, глубокой и мощно-оплодотворяющей традиции старинного искусства. Он только весело отметал его костенеющие и отмирающие ткани, с благодарностью принимая и органически ассимилируя его богатые живоносные соки.

II

Уже первая поэма Пушкина произвела в литературных кругах

впечатление выстрела в концерте. Почти такой же отзвук получила впоследствии его первая трагедия. А между тем в обоих случаях имела место модернизация старины — в «Руслане» воскрешение русских сказок и шутливых поэм Ариоста, освященных непогрешимым авторитетом старика Вольтера, в «Годунове» — обращение к Шекспиру, летописям и родословным преданиям.

И позже, вводя у нас гибкую, сжатую и насыщенную форму маленьких трагедий по образцу замечательных опытов Барри Корнуола, он вслед за ним снова обращается к старой Англии, стремясь обновить и заострить в согласии с новой поэтикой забытую драму елисаветинцев.

Но и отошедшие жанры нередко воспринимались им для разработки новейших тем. Обращаясь к политическим памфлетам в стиле европейских сатирических журналов с их острыми карикатурами на министров и суверенов, Пушкин облекает эти злободневные темы в характерную форму французской эпиграммы XVIII века. Остросовременные образы и сюжеты находят себе воплощение в архаической форме летучих сатир старинных и позабытых стихотворцев. Эпиграммы Пушкина на Александра I, на Голицына, Аракчеева, Фотия, Воронцова или Разумовского написаны совершенно в духе стихотворных памфлетов тогдашней английской или французской журналистики, но по форме своей они восходят к далеким полузабытым эпиграммистам парижских альманахов и антологий. Старинные безделушки отелей и салонов вполне заменяют ему новую форму политического фельетона.

Также характерно его обращение к классическому *посланию*. Литературные события дня, происшествия личного существования, раздумия об искусстве и жизни, признания и оценки — все эти интересы и помыслы текущего он отливает в излюбленную форму ушедшего поколения — в стихотворное письмо, в эпистолярное обращение к Чаадаеву, к цензору, к другу-стихотворцу, к вельможе. Мимоидущие темы двадцатых годов облекаются в классические александрийцы всевозможных стихотворных посланий и посвящений.

Значительно позже это сказалось на прозаических произведениях поэта. Проза Пушкина осталась каким-то одиноким опытом в нашей литературе, заинтриговавшим современников и не знавшим последователей. А между тем это был единственный у нас опыт прививки русской прозе беглой, живой, стремительной, сжатой и текущей прозы Монтескье, Ретифа, Дидро, Лакло и самого Вольтера. Стиль «Пиковой дамы», повестей Белкина или Пугачевского бунта отчеканен по этому

образцу и носит на себе явные следы этих отчетливых, острых и быстро сменяющихся линий. Проза Пушкина — образец французской прозы XVIII века. Так именно написаны Кандид, сказки Кребильона и «Опасные связи». Здесь нужно искать ключ к блистательной загадке пушкинского прозаического языка.

Даже отзвуки на революционную современность сложным и тонким процессом незаметной переработки старинных форм фиксируются в жанрах и строфах XVIII века. В эпоху подготовки декабрьского восстания Пушкин пишет свою революционную оду-элегию «Андрей Шенье», которая после 14 декабря и особенно после 12 июля 1826 г. была признана читателями и властью отзвуком на современную политическую трагедию.

Написанная под влиянием бесед с будущим декабристом Пущиным, пушкинская элегия носит на себе все следы чутко воспринятой и почти пророчески угаданной политической современности. Это прекрасно сознавал сам поэт. — «Я пророк, ей-богу, пророк!» восклицал он по поводу «Андрея Шенье», справедливо гордясь своим чутким улавливанием надвигающихся событий. А между тем, всю эту несущуюся современность и даже близящуюся будущность поэт отливает в своеобразную амальгаму идиллий, буколик, иамбов и од французского поэта, погибшего еще в 1793 году.

III

Тот же закон господствует и в реформе стиха. Ритмы «Медного всадника», «Полтавы» или «Египетских ночей» были — и остались у нас — беспримерными по своей мощи, звонкости и ударной силе. Можно утверждать, что в области ковки таких небывалых ритмических ходов пушкинское новаторство развернулось во всю свою ширь. И не примечательно ли, что сказалось оно не в каких-либо сложных и новых строфических типах или неведомых размерах, а в традиционном четырехстопном ямбе, получившем уже заметное развитие у Державина и даже у его предшественников?

Установленный и почти обязательный прием тогдашнего стиха — рифма — сильно смущал Пушкина. Он тревожил его, как некоторое традиционное средство украшения, грозившее окостенить живую плоть стиха. В противовес стареющей рифме Пушкин создал и узаконил у нас совершенный вид белого стиха, который навсегда останется в русской поэзии самым законченным его типом. Позволяя себе подчас шутить и как бы шалить конечными созвучиями, каламбуря и играя ими (в «Онегине», в

«Графе Нулине»), Пушкин до конца выявляет полнее всего свой поэтический стиль в рифмованной речи. Стихотворный процесс определяется для него прежде всего размером и рифмой:

В размеры чудные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались…

Время для дальнейшей реформы еще не наступило, можно было лишь осторожно намечать пути к отдельным будущим нововведениям.

Такова была постоянная система поэтического новаторства Пушкина. Не разрыв и сокрушение прошлого, а только тонкая отмена отживающего, мудрое освобождение от застоявшегося и вместе с тем богатое развитие всего жизнеспособного в поэтической культуре прежних поколений.

Вот почему его прельщают не новейшие манифесты романтизма, вроде знаменитого предисловия к «Кромвелю» Виктора Гюго, а строгие уложения классической поэзии во главе с двухсотлетним трактатом Буало. В этой старинной поэтике, отвергаемой новыми поколениями, Пушкин видел «здравый приговор», некий экстракт поэтической науки, восходящий к древним учениям и отражающий неизменную основу поэзии. Глубоко знаменательна его явная симпатия к отвергнутому растрепанными романтиками автору «Art poétique» к этому «поэту-законодателю», «грозе несчастных мелких рифмачей», «классику — Депрео», «степенному Буало», отлившему в такие пленительно ясные формулы сложные законы своего ремесла.

Вот почему никакие эстетические кризисы современности — ни романтизм, ни байронизм — не могли поколебать его влечений к французскому *семнадцатому* столетию с его «созвездием гениев» и центральной фигурой великолепного Расина.

IV

Пушкин высоко ценил поэтов-новаторов, приветствовал всех, обретающих «звуки новые для песен», и сам причислял себя к школе «очистителей языка». С глубоким сочувствием он записал в своем путевом журнале: «Радищев, будучи нововводителем в душе, силился переменить и русское стихосложение». Признаки поэтического роста он усматривал «в счастливой ереси и вкуса и ученья…» Можно ли лучше определить сущность

художественного новаторства?

Но при этом он никогда не изменял своей поэтической культуре, корни которой уходили в тучную почву старинной европейской поэзии. Драма всякого великого поэта — искание путей для примирения своей целостной художественной личности с повелительными требованиями деспотической современности, часто идущей в разрез с одиноким духом художника — эта гибельная драма всегда разрешалась для него в согласном и стройном сочетании двух столкнувшихся стихий. Ни одного ложного шага, ни единой фальшивой ноты, ни намека на угодничество крикливой литературной моде — «под бурей рока твердый камень», в циклонах возникающих направлений, стойкий кормчий, уверенно ведущий свой корабль от гаснущего прошлого к новому осознанному и неизбежному будущему.

Невидимо, но ощутимо над пушкинским творчеством веял глубоко созвучный ему завет его любимого Шенье:

Для новых дум создай античные стихи…

Пушкин принял его со всеми возможными здесь вариациями и перифразами, претворяя в законченные строфы раздумия несущейся современности или же обновляя в неведомых формах древнюю и неизменную сущность поэзии.

«Пиковая дама» и новелла Ренье



В литературной науке наметилось задание — изучать судьбу художественного произведения в сознании современников и в восприятии новых поколений. Для некоторых созданий слова эта задача особенно соблазнительна. Их возрождение в творчестве нового поэта отбрасывает подчас неожиданный свет на первоначальный текст. Если французские исследователи так тщательно изучают «Сида после Корнеля», то именно потому, что последующая жизнь героической трагедии обнаружила всю действенную мощь ее замысла и двигательную энергию ее форм.

Судьба пушкинских созданий после их написания еще не изучена. А между тем не только русская, но и европейская литература сообщает подчас интереснейшие материалы для такой «апостериорной» истории текстов поэта. На одном из этих эпизодов мы и хотим остановиться. Нам предстоит проследить, как самая совершенная русская повесть — «Пиковая дама» неожиданно возродилась в творчестве искуснейшего из современных новеллистов Франции — Анри де Ренье.

В сборнике рассказов Ренье «Le plateau de laque» есть новелла, озаглавленная «Тайна графини Варвары». Сюжет ее представляет для нас крупный интерес.

Герой новеллы — современный венецианец. Отпрыск благородной, но бедной фамилии, он получил превосходное воспитание в одном из лучших венецианских институтов. Он вышел оттуда с выраженным призванием историка Венеции и с полной невозможностью погрузиться в архивы из-за отсутствия

денег. И вот однажды, среди размышлений об этой неразрешимой задаче, он был поражен странной мыслью о возможности быстрого и крупного обогащения.

«Я вошел в собор Сан-Марко. Усевшись на скамью, я разглядывал драгоценные мраморы и мозаики, украшающие это сокровище искусств. Меня гипнотизировало разлитое повсюду золото и обилие мерцающих богатств, превращающих внутренность храма в грот, полный чудес. При виде этих сокровищ сознание моей бедности совершенно подавило меня, — и вдруг я вспомнил почему-то папку со старыми государственными документами, которую я как раз в это утро перелистывал в архиве. Это был доклад инквизиторов, относящийся к одному немецкому авантюристу по имени Ганс Глюксбергер, выдававшему себя за обладателя тайны преображения металлов. Он приехал действовать в Венецию в середине XVIII века, и создал себе здесь немало последователей…

В этот момент внезапная мысль озарила меня. Золотые своды Сан-Марко закружились над моей головой, и я остался словно ослепленный. Раз этот чудодейственный секрет существовал, мог ли он исчезнуть бесследно? Он, конечно, имел своих хранителей. И до сих пор несомненно есть возможность напасть на их следы, разыскать их и в свою очередь получить от них столь выгодное посвящение в их тайну».

И молодой венецианец жадно погружается в трактаты по алхимии, в учебники оккультизма, в архивные бумаги. Вскоре ему удается напасть на след хранителей тайны.

«Среди приверженцев немецкого алхимика называли некую графиню Варвару Гриманелли. Эта особа, отличавшаяся, по рассказам современников, большим умом, восстановила в несколько лет сильно пошатнувшееся состояние своей фамилии. Она перестроила палаццо Гриманелли и поручила расписать его фресками Пьетро Лонги. Для меня не было сомнения: внезапное благосостояние графини Варвары объяснялось ее посвящением в чудесную тайну, нынешним обладателем которой должен был быть ее внук Одоардо.

О как мне было знакомо лицо этой графини Варвары. Я снова видел ее в центре семейной группы, где Лонги изобразил различных членов фамилии Гримальди за карточным столом… Посреди игроков стояла во весь рост графиня Варвара. Это была высокая женщина с суровым и надменным видом. Она разворачивала одной рукой свиток, покрытый кабалистическими знаками. Каким образом эти знаки сразу не направили меня по верному пути?»

Внук графини — Одоардо, занятый исключительно

путешествиями, игрой и женщинами, становится жертвой маньяка. Вызванный на откровенность, он — совершенно в духе Томского — сообщает ему, что недавно один молодой исследователь открыл чрезвычайно компрометирующую переписку между графиней и авантюристом Казановой.

«— Э, дорогой Одоардо, это ничуть не удивляет меня: весьма возможно, что именно Казанова приобщил твою бабку к опытам алхимии и действиям магии. Венеция в то время была полна кабалистов. Они приезжали сюда даже из-за границы».

Решение принято: таинственная и всемогущая формула должна быть вырвана у ее обладателя, хотя бы ценою насилия. Вооруженный револьвером, венецианский Герман проникает во дворец Гриманелли.

Он застает Одоардо перед фреской Лонги. Прежде чем тот успел крикнуть, он был связан и вытянут на полу. — «Я отер лоб, вынул револьвер и изложил ему мое требование. Пока я говорил, Одоардо не переставал бледнеть, как саван. Он словно не слушал меня, и глаза его были прикованы к какой-то точке на стене. Я машинально последовал глазами за его взглядом. То, что я увидел, было так ужасно, что револьвер выпал из моих рук и я остался недвижим от ужаса.

Медленно, но уверенно графиня Варвара оживала таинственной жизнью на фреске Лонги. Сначала задвигался один палец, затем кисть руки, затем вся рука, затем другая. Внезапно она повернула голову, двинула одну ногу, затем другую. Я видел, как колыхнулась ткань ее платья. Да, графиня Варвара покидала стену, на которой ее неподвижный образ красовался полтораста лет под красками и лаками. Не оставалось никакого сомнения. Место, занятое ею на фреске, обнаруживало широкое белое пятно. Графиня Варвара сошла, чтоб защитить тайну, ради которой она некогда продала, вероятно, свою душу дьяволу. Теперь она была в двух шагах от меня. И вдруг я почувствовал на своем плече ее тяжелую и ледяную руку и увидел, как глаза ее властно и долго смотрели в мои»…

Герой новеллы не выдерживает этого испытания и сходит с ума. Он умирает в больнице для умалишенных, оставляя свои записки, которые и составляют рассказ Анри де Ренье.

Близость этой новеллы к «Пиковой даме» очевидна. Все элементы пушкинского сюжета здесь сохранены лишь с незначительными видоизменениями. Герой, скудные средства которого не отвечают его положению и вожделениям, решает овладеть тайной чудесного обогащения, открытого старой графине знаменитым авантюристом XVIII века, по-видимому, ее возлюбленным. В момент, когда он, прибегнув к угрозе

револьвером, уже готов овладеть соблазнительной тайной, изображение старой графини оживает, чтоб поразить навсегда умственные способности жадного золотоискателя. Повесть Пушкина упрощена у Ренье, итальянизирована подобно большинству его новелл и романов, и тем не менее все основные линии пушкинского сюжета явственно проступают сквозь венецианские узоры «Секрета графини Варвары».

«Пиковая дама» была переведена на французский язык Проспером Мериме и напечатана в свое время в «Revue des deux Mondes». Затем она неоднократно перепечатывалась, между прочим и в собраниях повестей Мериме. Знакомство с нею современного французского писателя, таким образом, вполне возможно. Могущая возникнуть гипотеза о пользовании Пушкина и Ренье одним и тем же забытым произведением старофранцузской литературы представляется нам маловероятной.

Любопытно при этом отметить, что шедевр пушкинской прозы пленил писателя, особенно тонко искушенного в словесном искусстве XVII и XVIII столетия. Анри де Ренье не только ценит оживление минувшего в современности, но постоянно влечется к образцовым повествователям старой Франции. Его искусство взошло на страницах фривольных новелл, преданий и мемуаров, он любит прозрачный стиль и четкую манеру старинных повествователей. Неожиданное возрождение «Пиковой дамы» в творчестве этого утонченного галльского новеллиста лишний раз выделяет основную традицию и органическую сущность пушкинской прозы.

Лермонтов — баталист



Лермонтов родился в разгаре последних приступов наполеоновской борьбы, накануне Венского конгресса, в тревожную промежуточную эпоху, между лейпцигской битвой народов и сражением под Ватерлоо. Это оказалось вещим знаком для всей его будущей судьбы. Несмотря на все свои влечения к литературной карьере, он неожиданно для самого себя меняет Московский университет на школу гвардейских подпрапорщиков, и из студенческой среды Белинских и Гончаровых попадает в буйную ватагу юнкеров. Впоследствии он также неожиданно прерывает свою журнальную деятельность в столице для активной борьбы с кавказскими горцами. Величайший лирик русской литературы, он навсегда сохраняется в представлении потомков в образе молодого гусарского офицера, каким изображают его почти все сохранившиеся портреты. И не фатально ли совпадение его столетнего юбилея с разгаром кровопролитнейшей войны?

Этот боевой знак, отметивший при рождении будущую судьбу поэта, оказался пророческим и для творчества его. Певец борьбы, Лермонтов в значительной степени является и художником войны. За свою недолгую поэтическую деятельность он успел развернуть в своих поэмах целый ряд батальных картин и изобразить военную жизнь во всех ее проявлениях, от школьного быта юнкеров до героических национальных защит.

Самый стих его становится в этой школе боевой живописи, по его собственному определению, железным, постоянно

сравнивается им с кинжальным клинком, а по замечательному отзыву Белинского, напоминает взмах меча и свист пули.

Художник войны, Лермонтов является отчасти и ее философом. Он не только сумел с обычной художественной силой запечатлеть в стальных строфах картины походной жизни, он уже пришел, несмотря на весь свой юношеский боевой задор, к печальным раздумьям над смыслом всех кровопролитий.

Это тем знаменательнее, что по натуре своей Лермонтов не был пацифистом. Культ Наполеона с ранних лет окружал для него желанным героическим ореолом военную деятельность, а вечная мятежность всех его переживаний, вечная жажда сильных ощущений, тоска по опасности и потребность подвигов, естественно, обращали его мятущуюся натуру к военной карьере. В ранней молодости боевая жизнь представлялась ему лучшим осуществлением всех притязаний его тщеславия, а впоследствии он пытался найти в ней тот наркоз азарта и дурман борьбы, которые одни еще были способны утешить его от горечи всех его жизненных разочарований. В семнадцать лет он мечтает пасть, «как ратник в бранном поле», а за год до смерти он пишет своему другу с Кавказа:

— «Я вошел во вкус войны и уверен, что для человека, который привык к сильным ощущениям этого банка, мало найдется удовольствий, которые бы не показались приторными».

Замечательным стихом он описывает свое хладнокровное созерцание художника-наблюдателя в минуту сильнейшей опасности. Он утверждает, что любовался горячими стычками —

Без кровожадного волнения,
Как на трагический балет…

Быть может, этот дар художественного отвлечения сообщил его военным описаниям густой и сильный тон пережитой правды. Если в ранних поэмах он еще весь в праздничных мечтаниях о войне, как о торжественном параде беспрерывного героизма, если часто он описывает сражение всеми риторическими фигурами условной романтической терминологии, с годами он обращает все свое внимание на неприглядный быт войны, на всю суровую картину ее ужасной действительности. Из мечтательного юнкера он превратился в активного деятеля и непосредственного наблюдателя военных действий. Он совершенно оставляет стиль своих ранних боевых описаний — «доспехи ратные бойцов», «звучит труба войны», «раздался свист стрелы летучей»… Он оставляет все свои эффекты батальной эстетики и, может быть, впервые в русской литературе изображает войну, как страшное и

трудное дело во всей его жестокой и безобразной, поистине трагической повседневности.

В своих описаниях он отмечает летучими штрихами весь тогдашний военный быт. При внимательном чтении, можно по его строфам восстановить в подробностях картину тогдашнего боевого снаряжения, орудий, обмундировки, военных обычаев и порядков, даже некоторые штрихи тогдашней тактики — все это на фоне великолепной декорации кавказского театра военных действий.

Сверканье медных пушек и синих штыков, дым фитилей, блеск киверов, колыхание белых султанов, гром медных батарей, свист картечи и пуль, черные шапки казаков и красные доломаны гусар, навьюченные обозные повозки, тощие казачьи лошадки у белеющих палаток, далекий лес, синеющий в тумане порохового дыма, генерал, принимающий донесения в тени, на барабане, расположение сторожевой цепи — вот полная бытовая картина тогдашней войны. Сколько живописных штрихов дает одна строфа «Валерика».

У медных пушек спит прислуга,
Едва дымятся фитили,
Попарно цепь стоит вдали,
Штыки горят под солнцем юга.

Каким подлинным духом полковой жизни веет от маленького и, к сожалению, малоизвестного стихотворения о похоронах молодого офицера («В рядах мы стояли…»). Несколько грустных строф о безвременно погибшем товарище — и вот, выступает из осеннего тумана молчаливо сосредоточенная толпа офицеров, вспыхивает сверканье киверов над раскрытой могилой, мрачной nature morte вырисовываются на дощатом гробе уланская шапка и шпага, и слышится унылое бормотание полкового священника под рев осенней вьюги.

Но, быть может, с еще большим искусством изображена Лермонтовым динамика войны. Труднейшая задача изобразительного искусства — столкновение масс — уже полностью разрешена им. Он передает не только картину внешней катастрофы, но и ту ожесточенность борьбы, то опьянение собственным отчаянием и видом чужой крови, когда люди режутся, «как звери, молча, с грудью грудь»…

И только небо засветилось,
Все шумно вдруг зашевелилось,
Сверкнул за строем строй…

Уланы с пестрыми значками,
Драгуны с конскими хвостами, —
Все промелькнули перед нами,
Все побывали тут.
Вам не видать таких сражений!
Носились знамена, как тени,
В дыму огонь блестел,
Звучал булат, картечь визжала,
Рука бойцов колоть устала,
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел…
Земля тряслась, как наши груди.
Смешались в кучу кони, люди,
И залпы тысячи орудий
Слились в протяжный вой….

В знаменитых строфах шедевра батальной живописи, в «Бородине», дано полное ощущение сражения — стремительность, подвижность и хаос, при моментальной беглости сменяющихся впечатлений. Великолепный полтавский бой Пушкина кажется спокойной и медленно вычерченной военной гравюрой перед этой нервностью лермонтовского калейдоскопа.

Эти по заслугам бессмертные строки вскрывают самую сущность военных действий. Здесь уже отмечено то, что так тщательно доказывают в своих военных описаниях такие знатоки психологии и пластики сражений, как Стендаль и Толстой. Наиболее совпадающие с предварительными планами и самые обдуманные битвы — сплошной хаос. Воин, находящийся в центре событий, не может дать себе отчета в их логике и в состоянии только воспринимать беспрерывную смену беглых впечатлений. Такую субъективную картину битвенного хаоса дает лермонтовское «Бородино». Перед нами только ряд ускользающих зрительных и слуховых впечатлений — тень проносящихся знамен, блеск огня в улетающем пороховом дыму, мельканье чудовищных очертаний неприятеля, лихорадочное бряцание оружия и пронзительный визг снарядов, создающееся в этом аду ощущение мировой раскачки, космической катастрофы, землетрясения или погребающего обвала — и, как завершение этого хаоса зрительных и слуховых впечатлений, — слитый протяжный вой тысячи орудий и мгновенно воздвигнутая парамида окровавленных трупов.

Недавно только футуризм пытался дать картину войны в ее

бешено стремительном движении и оглушающей хаотичности. Но конечно, Маринетти не превзошел Лермонтова. Даже основные свойства футуристической школы — движение и хаос — полностью даны в маленькой военной эпопее «Бородино». Перед нами в нескольких строфах сплошной вихрь эпизодов и образов, трагический слет событий, все безумие и весь ужас войны, запечатленные в сложные ямбические строфы с тройной рифмой.

Отдельные образы раскрывают здесь в своей напряженности целые вереницы трагических ассоциаций. Какие бесконечные перспективы ужасов открываются в одной простой строке: «рука бойцов колоть устала!» Можно ли придумать больший гнет для человеческой души, чем эту усталость от убийств, это изнеможение от кровопролития?

Сама форма «Бородина» — своего рода метрическое чудо. Эти тревожно нарастающие строфы, как бы лихорадочно отлагающие по слоям толщу событий, неожиданно пересекаются, как выстрелом, короткой отрывистой ударяющей строкой. Здесь как бы передан самый темп борьбы, кошмарно быстрый рост грозно налетающих темных сил, неожиданно разодранных и прорезанных последним ужасом смертельной опасности и озаряющим светом героического конца.

В этом умении передать самый темп военных действий, Лермонтов не знает соперников. Даже проза Толстого в этом отношении менее выразительна, чем лермонтовский стих. Вслушаемся в заключительные строфы его «Спора», чтобы понять эту замечательную способность передавать во внешней форме стиха внутреннее биение военных действий.

Здесь не картина борьбы, а только изображение похода. Это почти что музыка, почти что военный марш, провожающий отряд на приступ. Он возвещается двумя впечатлениями — зрительным, «странное движение», и слуховым, «звон и шум». Затем разворачивается полная картина войскового движения.

От Урала до Дуная,
До большой реки,
Колыхаясь и сверкая
Движутся полки;
Веют белые султаны,
Как степной ковыль;
Мчатся пестрые уланы,
Подымая пыль;
Боевые батальоны
Тесно в ряд идут,
Впереди несут знамена,

В барабаны бьют;
Батареи медным строем
Скачут и гремят,
И дымясь, как перед боем,
Фитили горят.
И испытанный трудами
Жизни боевой,
Их ведет, грозя очами,
Генерал седой.
Идут все полки могучи,
Шумны, как поток,
Страшно медленны, как тучи,
Прямо на восток.

Здесь опять без звукоподражательных эффектов дана не только зрительная, но и слуховая картина движущихся войск, — бой барабанов, медный грохот батарей и глухой шум отдаленного людского потока.

В самом стихе слышится какая-то бодрость, стремительность и грозящая непреклонность стройного массового движения — это темп похода и ритм наступления.

Только поэт, принимавший участие в сражениях, может создавать такие по существу своему военные строфы. Положительно кажется, что декламация «Спора» могла бы сообщить тот ритмический порядок ходу войск, который достигается обыкновенно хоровым пением или оркестровой музыкой. Эта баллада Лермонтова могла бы стать народной солдатской песнью, как это произошло уже с «Коробейниками» Некрасова. И, наконец, картины замирающей и отходящей битвы завершают эти боевые фрески. После сражения исчезает возбуждение от общего действия опасности и шума битвы, и остается голый ужас действия. Утомленный офицер хочет зачерпнуть воды в ручье, — «но мутная волна была тепла, была красна»… Напряжение схватки сменяется неподвижной картиной смерти и разрушения.

Уже затихло все. Тела
Стащили в кучу; кровь текла
Струею дымной по каменьям, —
Ее тяжелым испареньем
Был полон воздух…

Все в мире осквернено, отравлено, загублено войной; кровью

густо окрашены ручей и камни долины, даже горный воздух насквозь пропитан ее испарениями. Тяжелой затхлостью лазарета веет от этих кавказских пейзажей Лермонтова. В них чувствуется пресыщение борьбой.

И Лермонтов произносит эти антимилитаристические протесты. Знаменитые строки Валерика («Жалкий человек! Чего он хочет? Небо ясно»… и т. д.), уже предчувствуются в одной из ранних поэм Лермонтова.

Зачем в долине сокровенной
От миртов дышет аромат?
Зачем? Властители вселенной
Природу люди осквернят.
Цветок измятый обагрится
Их кровью, и стрела промчится
На место птицы в небесах
И солнце отуманит прах.
Крик победивших, стон сраженных
Принудят мирных соловьев
Искать в пределах отдаленных
Других долин, других кустов,
Где красный день, как ночь, спокоен,
Где их царицу, их любовь,
Не стопчет розу мрачный воин
И обагрить не может кровь.

Это осуждение войны необыкновенно знаменательно для Лермонтова. Здесь раскрывается самая заветная сущность его натуры. Все творчество его было намечающимся, но не успевшим еще осуществиться, *преодолением демонизма.* И если он искал в войне забвения и героизма, наслаждения острыми ощущениями смертельной опасности, опьянения и дурмана, он устами Печорина признал, что и чеченские пули не разгоняют скуки.

Такова эволюция Лермонтова. От юношеского культа военного подвижничества к горькому сознанию его безнадежно жестокого смысла.

Смельчак офицер, представленный к награде золотою саблей за храбрость и оплаканный Ермоловым, он с мудростью и сердечной чуткостью гения осудил исторические жертвы массовых жертвоприношений. Голос Лермонтова отчетливо звучит в хоре протестантов против оружия. От «Валерика» тянутся нити не только к «Севастопольским рассказам» и «Войне и миру», но и к «Четырем дням» Гаршина и «Красному смеху» Андреева. Исполненное глубокой скорбью раздумие поэта над кавказской

«речкой смерти» намечает всю преемственную проповедь пацифизма в русской литературе, а укоризненно-недоуменный вопрос Лермонтова о причинах и смысле «беспрестанной и напрасной» человеческой вражды продолжает звучать чем-то трагически современным в теперешнюю кровавую эпоху его столетней годовщины.

Тютчев и сумерки династий

L'explosion de Février a rendu ce grand service au monde, c'est qu'elle a fait crouler jusqu'a terre tout l'échafaudage des illusions dont on avait masqué la réalité.

Тютчев: «La Russie et la Révolution» (апрель 1848 г.).

Современники революций никогда не видят их в свете цельного и сплошного энтузиазма. Это удел отдаленных потомков. Только на расстоянии многих десятилетий можно слушать «Марсельезу», не вспоминая о лязге гильотин, и восхищаться кличами народных трибунов, не думая о пролитой крови.

Очевидцы великих переворотов менее счастливы. Им близки оба течения мятежной стихии, и под огненным потоком преображения они чувствуют беспрерывное бурление поднявшейся со дна мути и грязи. Им слишком знакомы страшные будни и жуткая проза революций. И душа их, разодранная на части этими судорогами сменяющихся подъемов и падений, сочувствий, восторгов и возмущений, не перестает переживать в продолжение всего кризиса глубокую и тягостную драму.

Некоторым суждено пережить ее с особенной остротой. Такова была участь Тютчева. Идеолог самодержавия и апостол всемирной теократии, он с ужасом отвращался от революции. Но

как творческая натура, вечно стремящаяся к последним граням освобождения, как жадный созерцатель «древнего хаоса», он чуял в революции родное, близкое и неудержимо влекущее к себе. Отсюда его глубокая внутренняя разорванность. С омертвелой душой и широко раскрытыми глазами, потрясенный, опечаленный и бессильный, он следил за стихийной катастрофой мирового преображения, одинаково чувствуя величие и ужас совершающегося.

Но драма его не угасла с ним. Она возрождается с каждым новым великим сотрясением, и мы глубже поймем себя и трагический смысл происходящего, если проследим ее этапы.

I

От звездного неба и ночного океана Тютчев часто отводил свои взгляды к географической карте современной Европы. Созерцатель надмирного и вечного в своих творческих видениях, он силою жизненной судьбы стал внимательным наблюдателем всех треволнений текущей истории. Этот маг, астролог и тайновидец в свои обычные часы был дипломатом, политиком и царедворцем. Сумрак мировых тайн не заслонял перед ним тонких и хрупких нитей, сплетающих пряжу проносящейся современности, а тревожные колебания государственных границ глубоко волновали этого вещего созерцателя потустороннего. Рядом с Сведенборгом в нем уживался Талейран. Из кабинетов заграничных посольств и канцелярий петербургских министерств он зорко следил за опасной игрой правительственных или династических интриг, кидающих целые нации в яростную горячку взаимных истреблений. И глубоко взволнованный этим трагическим турниром венценосцев, послов и министров, он часто рифмованными строфами набрасывал свои негодующие или иронические замечания на поля шифрованных депеш и политических передовиц.

Он дал свой творческий отзвук. Текущая политика имела для Тютчева свой фатум и свой пафос. Не одни только «демоны глухонемые» небесных гроз зажигали его вдохновение, но и все проносящиеся события текущего исторического часа. Голос Клио всегда в нем будил Полигимнию. Стоя у самого источника политических катастроф, видя первое зарождение человеческих волн, смывающих правительства и режимы, он из этой лаборатории современной истории откликался на все ее голоса. И часто на еле вспыхивающие зарницы и далекие ропоты надвигающихся бурь он отвечал дрогнувшей медью своих строф,

как электроскоп, трепещущий перед грозой своими золотыми лепестками.

До конца эти острые углы проносящейся современности глубоко задевали и ранили его. Бесконечной грустью веет от рассказа о его последних днях. В Царском Селе, где Тютчев так любил в осенних сумерках следить за беззвучным летом призраков минувшего над гаснущим стеклом озер и порфирными ступенями екатерининских дворцов, старый друг застал его в плачевнейшем состоянии. Это были те

роковые дни
Лютейшего телесного недуга
И страшных нравственных тревог,

когда кажется, что все отнято казнящим Богом у отходящего от жизни, кроме последнего сознания измученности, беспомощности и скорого уничтожения.

Паралич вершил свое беспощадное дело, и предсмертное разложение шло полным ходом. Половиной тела Тютчев совершенно не владел, он не мог писать, мозг изнемогал от сверлящей боли, центры речи были поражены, и некоторые звуки он уже затруднялся произносить. Еще несколько дней — и он не сможет исповедываться: отнимется язык, и умирающий свершит только глухую исповедь. Но пока дар слова еще не окончательно отнят у него, Тютчев по-прежнему весь в треволнениях современности. «Голова свежа, — замечает посетитель, — поговорили о литературе, о Франции…»

И, вероятно, опять, как незадолго перед тем в своих письмах, Тютчев с восхищением отозвался о первом президенте третьей республики, как об одиноком, но непоколебимом борце. В своих последних беседах он негодовал на правую сторону национального собрания, снова бросавшую еле очнувшуюся страну в грозную и жуткую неизвестность гражданских войн и вражеских нашествий.

И, конечно, умирающий Тютчев не мог просмотреть этой новой угрозы западному миру. Приближающийся конец не сделал его равнодушным к назревающим политическим драмам. С напряженным вниманием он по-прежнему жадно всматривался в их запутанный ход сквозь тупую муку своего медленного угасания. Он мог исчезнуть, но Европа оставалась! И перед надвигающейся ночью небытия, перед лицом вплотную подошедшей смерти, прикованный к постели, неподвижный, почти потерявший голос, он продолжал коснеющим языком говорить о творческих силах и грядущих обновлениях

европейской жизни, о духовном и рыцарском ордене ее вождей и героев, вдохновителей и бойцов.

Бодрящей силой веет от этой агонии семидесятилетнего паралитика. Как чувствуется в ней тот, кто через несколько дней погаснет со словами: «Faites un peu de vie autour de moi!»

До последнего часа Тютчев жил и горел всеми болями и ожогами современности. До конца он шел к вселенской мистерии земными путями, через человеческую трагедию. Драмы истории могли только приблизить его к этой заветной цели. И со смертного одра он по-прежнему склонялся над клокочущим водоворотом политических событий, как Данте над подземным потоком, с ужасом вслушиваясь в рыдания, стоны и вопли, несущиеся к нему со дна бушующей пучины.

Так до конца в политической злободневности Тютчев прозревал лик всемирной истории. До конца известия посольских меморандумов и сообщения агентских телеграмм поднимались им до значения религиозной драмы мирового преображения. И, конечно, он принял бы, как лозунг своих философских раздумий, слова, сказанные Наполеоном Гете:

— Политика — вот подлинный трагический рок наших дней.

II

Судьбы эпохи не отказывали Тютчеву в захватывающих зрелищах. Как Цицерон, он посетил «сей мир в его минуты роковые» и мог считать себя собеседником богов на яростном спектакле расовых состязаний.

Войны, революции, падение тронов и зарождение новых властей щедро наполнили европейскую хронику его поры. Детство его пало на горячечное время наполеоновских походов, а старость совпала с перелицовкой европейской карты прусским мечом. Он родился за год перед венчанием Бонапарта императорской короной, а умер через полгода после «Наполеона малого», пережившего триумфы своих военных авантюр и гибель своей державы.

За эти семь десятилетий он был свидетелем нескольких великих войн. Еще девятилетним ребенком он был увезен из Москвы в панике перед тем нашествием, которое впоследствии он назвал первой пунической войной Европы с Россией. Он всегда с волнением вспоминал тот всемирно-исторический момент, когда «вещий волхв в предчувствии борьбы» произнес на Поклонной горе свое фатальное заклинание.

В разгаре его политической деятельности разразилась

Крымская кампания, глубоко взволновавшая его. Он сразу почувствовал, что этот медленно нараставший кризис, способный переломить и преобразить мир, окажется таким продолжительным и ужасным, что всего остального века не хватит для его окончательного усмирения. Как только он узнал, что морской министр везет в Константинополь ультиматум петербургского кабинета, он сразу понял, что зачинается нечто неизмеримо важное и роковое, неуловимое для оценок современников. И с первых же военных действий он начал предсказывать, что возникшие события — уже не война, не политика, а «целый мир слагающийся…»

И, наконец, уже в старости он с волнением следил за угрожающим ростом Пруссии. И когда незадолго до смерти он стал свидетелем ее нападения на Францию, ему почудилось, что там, вокруг Седана —

> Из переполненной Господним гневом чаши
> Кровь льется через край и Запад тонет в ней…

В своих письмах он предсказывает, что последствия франко-прусской войны могут оказаться совершенно неожиданными для всего мира: вызвав окончательное подавление в европейском человечестве религиозной совести, эта война приведет Европу к состоянию варварства, беспримерному во всей всемирной истории и открывающему пути неслыханным злодействам.

«Это простой и полный возврат христианской цивилизации к римскому варварству, — пишет он о новой имперской Германии, — и в этом отношении князь Бисмарк восстановляет не столько Германскую империю, сколько традиции Римской. Отсюда этот варварский дух, отметивший приемы последней войны, эта систематическая беспощадность, возмутившая мир… Это Кесарь, вечно пребывающий в борьбе с Христом».

Но еще обильнее были в его эпоху зрелища революций. От греческого восстания и декабрьского бунта, через польские мятежи, через июльские и февральские дни в Париже до русского террора и Парижской коммуны он не переставал изучать психологию и дух революции во всех ее оттенках, видах и формах. Он прошел за это время целый путь от ужаса перед грозным смыслом безбожной революционности к признанию в ней жизненных начал обновления и творческих сил.

Представитель петербургского кабинета в самую грозную пору российского самодержавия, Тютчев под конец жизни философски принял революцию и политически приблизился к ней. В его письмах, до сих пор нигде не собранных, в неизданных

рукописях его политических статей часто отражается его сочувствие катастрофическим обновлениям застоявшейся истории. Этот мятежный облик консервативнейшего чиновника остается до сих пор в глубокой тени, и ключ камергера тщательно скрывает от нас его трехцветную кокарду республиканца. Мы прекрасно знаем Тютчева, возмущенного адской силой революционных взрывов, посягающих на «незыблемые высоты», нам знаком традиционный облик этого вельможи-реакционера, подающего Николаю записки о необходимости подавления русским оружием европейских бунтов, но от нас скрыт этот сочувственный провозвестник наступающей республиканской эры, предсказывающий спасение России огнем революционного действия.

«Если бы Запад был един, — пишет он в своих письмах, — мы бы кажется погибли. Но их два: *Красный и тот, кого Красный должен поглотить.* Сорок лет мы отбивали у *Красного* эту добычу, но вот мы на краю бездны и теперь-то именно *Красный и спасет нас* в свою очередь».

И уже незадолго до смерти он с живостью великих ожиданий отмечает повсеместное понижение династических чувств, падение монархического авторитета и неизбежное вступление европейского мира в республиканскую эру.

Так эволюционировал этот ученик Жозефа де Местра. На громадном протяжении от восстания карбонариев и убийства Коцебу до поджога Тюильри и выстрела Каракозова менялись приемы, тактика, дух и смысл революции. Менялось и отношение к ней Тютчева.

В процессе истории преобразилась вся его философия власти. Священный характер единодержавия и религиозный ореол монархического владычества потускнели и выветрились под напором совершившихся исторических фактов. Безбожная революционность оказывалась могущественнее божественной власти королей. Гарибальди и Герцен казались героичнее Франца-Иосифа и третьего Наполеона. Воля наций становилась мудрее самодержавных манифестов.

Древняя священная власть агонизировала на глазах у Тютчева. Сцена истории преображалась. Цари уходили, умирало последнее очарование династических могуществ. Увяли лилии Бурбонов, захирели орлы Мономаховичей. На всех тропах мира короли-герои угасли, как светильники законченного богослужения. Чувствовал ли умирающий Тютчев, что даже сану российских самодержцев оставалось менее полувека жизни?

Но не только силой раскрытия и зачинания новых эпох влекла его к себе революция. Своей изначальной глубинной

сущностью она сильнее всего отвечала исконной потребности его души. В грохоте восстаний и крушении режимов, в катастрофические моменты господства хаоса на путях истории он прозревал в ней заветную сущность всемирных судеб человечества. Внезапно выступавшая из всех оков и скреп эта «злая жизнь с ее мятежным жаром» сметала пред ним все условные покровы обычных политических будней. И в огне этих вечных всплесков прометеевых возмущений перед ним обнажались до последних истоков глубочайшие подземные родники текущей истории.

В сокрушительных выступлениях раскованной народной стихии из всех воздвигнутых преград государственности, в диких стопах воспламененной истории он ловил желанный отзвук вечной тяге своей души к темной и грозной стихии, обтекающей мировую жизнь: в ропоте революционных эпох, как в завывании ночного ветра, Тютчев слышал родные голоса, поющие ему страшные и желанные песни «про древний хаос, про родимый…»

Вот почему этот ранний единомышленник Меттерниха не дрогнул перед зовом идущей революции. Он отважно вступил с ней в борьбу, в разгаре битвы разглядел лицо своего противника и, пораженный его грозным и величественным обликом, отбросил свое оружие и признал его власть. Nenikeas, o Gelaio! как бы слышится из тех тревожных строк о будущем Европы, которыми этот сподвижник государственного канцлера пророчески возвещает передовым разъездам человечества о крутом повороте и новых путях всемирной истории.

III

Революция ковала его государственную философию. В борьбе с мятежным духом новейшей истории строилось его политическое исповедание. В народных переворотах ему почудился какой-то гомеровский образ вероломства и кощунственной злобы. Из его политических меморий и докладных записок революция выступила страшной мстительной Девой,

> Которая в мир чуть заметной приходит, а вскоре
> Грозно идет по земле, в небеса головой упираясь.

С первых же своих шагов он должен был разрешить этот труднейший вопрос практической политики. В аудиториях Московского университета он мог еще беспечно восхищаться

пушкинской одой «Вольности» против всех «самовластительных злодеев» и в ответ писать свои студенческие гимны о пламенеющем огне свободы и закоснелых тиранах. Но на такие события, как военные мятежи и восстания в Кадиксе, Лиссабоне, Неаполе и Пьемонте, на все эти еле замирающие или еще длящиеся в момент его поступления в Иностранную коллегию бунты, казни и междоусобия нужно было отвечать немедленно и категорически с мужеством государственного деятеля и непоколебимостью представителя великой державы.

События эпохи ставили вопрос остро и неуклонно. Время обязывало к быстрому и решительному ответу. Нужно было одним ударом сбросить этот нож с пути или упасть на него грудью.

За три года молодой мюнхенский дипломат вырабатывает свое политическое исповедание и оправдывает занятую позицию. Пока заговорщики разрушали инквизиционные тюрьмы, пока расстреливали масонов и карбонариев, пока при Миссолонги пал Байрон, а на Мадридской площади

Мятежный вождь Риэго был удавлен, —

Тютчев тщательно взвесил все pro и contra мучительной проблемы, и к моменту декабрьского бунта его позиция прочно установлена. Он не с Каннингом, страдающим за оскорбленную Испанию и молящимся о сохранении португальской конституции, он с Меттернихом, приготовляющим новый удар греческой гетерии. Он не с гвардейскими полками, поднимающими бунт в семеновских казармах, он с Александром, готовым послать русскую армию в пылающую военными бунтами Испанию.

Но каждая новая революция глубоко тревожит его, ставит в огонь испытания выработанную доктрину, преображает, углубляет и как бы наново обжигает ее. И только после февральской революции его философия прочно устанавливается и стройно кристаллизуется в тезисах его политических статей.

За это время он прошел через три цикла революций. Он начинал свою деятельность «средь бурь гражданских и тревоги», в беспорядочной суматохе восстаний и мятежей смутной эпохи Реставрации. Он принимался за распутывание дипломатического клубка в атмосфере междоусобий и правительственного террора, когда Сильвио Пеллико томился в моравских темницах, и даже афонские монахи брались за оружие. Назначенный младшим секретарем баварского посольства, Тютчев прибыл в Мюнхен как раз во время веронского конгресса, где Шатобриан призывал священные дружины к подавлению испанской вольницы.

Современность всячески обостряла трудность возникшей проблемы. Греческое восстание осложняло ее потрясающими ужасами хиосской резни и резко ставило перед историком вопрос: всегда ли власть от Бога, а революция от сатаны? Перед зрелищем разъяренных янычар, убивающих тысячами греческих повстанцев, перед бесконечными вереницами замученных, задавленных и зарезанных, трагически оттачивалась трудная задача оправдать эти каннибальские зверства султанской жандармерии догматом борьбы священной власти с безбожной революцией.

Но Тютчев рассекает с плеча этот гордиев узел. Как дипломат он весь в заветах священного союза: он за королей, за освященную веками власть, за скипетры и троны против чудовищной гидры якобинства.

Все революции его эпохи одинаково вызывают в нем чувство ужаса и возмущения. Он против восстания греков. События, вдохновившие Пушкина и погубившие Байрона, оставили его скептически недоброжелательным. «Целый народ (т. е. турок) выгнать трудно», сказал кому-то Тютчев в разгаре борьбы. Очевидно, как государь на веронском конгрессе, он усмотрел в волнениях Пелопонеса только гибельные признаки надвигающегося террора.

Он против декабристов. И на этот раз его возмущение напрягается до творческого гнева. Когда он узнает, что по пути следования сосланных в Сибирь толпа в Ярославле забросала их мокрой грязью, он приобщается к этому взрыву темной народной ненависти и бросает свою головню в костер Гуса. Он не прощает безумной отваги этим «жертвам мысли безрассудной», он оправдывает народ, поносящий их имена, и грозит им вечным забвением потомства. На вершинах русского творчества это единственное осуждение декабрьских мучеников, а на светлой ризе тютчевской музы — единственное теневое пятно.

Но вскоре возникает новый революционный цикл, подвергающий великому испытанию его философию. В смятении следит он за «великим заблуждением тридцатого года». Когда легендарный Лафайет гарцевал по парижским улицам, королевская гвардия подчинилась народным депутатам и молодой журналист Тьер, — тот самый, которому суждено будет через сорок лет волновать и восхищать Тютчева на его смертном одре, — отважно подписал прокламацию, требующую «несколько живых голов», в русском посольстве баварской столицы жадно следили за всеми фазисами парижской борьбы. И вместе со всеми дипломатами Европы Тютчев с чрезвычайной вдумчивостью должен был вчитываться в редкий документ, которым

призванный Божьей милостью к власти монарх навсегда отказывался от престола за себя и за дофина.

И пораженный беспомощными попытками последнего Бурбона ухватиться за корону. Тютчев впервые раскрыл в революции ее глубокое духовное начало. В июльские дни он признал в ней новый культ и заговорил о целом революционном вероисповедании, связанном с общим историческим ходом философской и религиозной мысли на Западе.

И с обычным прозрением в надвигающиеся судьбы истории он немедленно же предсказал вступление Европы в последовательный ряд великих народных переворотов….

И, конечно, как все современники июльских дней, он был поражен международной заразительностью революций. Почему падение Карла вызвало восстание в Нидерландах, воспламенило население Болоньи и Модены, зажгло революцию в Германии и, наконец, отдалось братоубийственной войной там, за границами его родины, на берегах Вислы?

Кажется, не было в текущей политике событий, потрясших Тютчева сильнее польских мятежей. О глубокой моральной драме свидетельствуют его строфы, полные неуспокоенной скорби за принесенную страшную жертву. Защищая свершение того, что представлялось ему исторической необходимостью, он оплакивает роковой удар, нанесенный «горестной Варшаве», и не ликуя, а с отчаянием Агамемнона, несущего богам «дочь родную на заклание», обращается к истекающей кровью Польше:

— Ты пал, орел одноплеменный,
На очистительный костер!

И когда через тридцать лет над русской Польшей снова навис кошмар междоусобия, какими негодующими и горестными строфами Тютчев откликнулся на этот новый взрыв борьбы! В этих прерывистых, осекающихся и ниспадающих строках словно чувствуется жест руки, поднятой в порыве гнева и упавшей от отчаяния.

Сбылось его предсказание. Революционная эра действительно наступила. Когда в 1848 г. вся Европа запылала в одном сплошном пожаре восстаний, Тютчев изнемогал под тяжестью нахлынувших впечатлений. Друзья тревожатся и болеют за него. Он не перестает «кипеть и витийствовать», и все его нравственное существо возбуждено и подвигнуто до последней степени.

И сколько отчаяния и ужаса слышится в его строках: «Запад исчезает, все рушится, все гибнет в этом общем воспламенении: Европа Карла Великого и Европа 1815 г., римское папство и все

западные королевства, католицизм и протестантизм, вера, уже давно утраченная, и разум, доведенный до бессмыслия, порядок, отныне немыслимый, свобода, отныне невозможная, и над всеми этими развалинами, ею же созданными, цивилизация, убивающая себя собственными руками…»

И вот тут, в огне событий, пока Париж покрывается баррикадами, Берлин оглашается перестрелкой, и сам Меттерних падает, сметенный волною всеевропейской революции, текущая хроника политических событий раскрывает Тютчеву далекие пути в минувшее и грядущее. В пожарном зареве 48-го года озарились перед ним таинственные судьбы европейской истории и раскрылся весь сокровенный смысл единой на протяжении веков сплошной и цельной драмы.

В поэте и дипломате проснулся политический писатель. Опыт своих долголетних раздумий и наблюдений он хочет отлить в большом всеобъемлющем труде о России и Западе. В немногих сохранившихся отрывках здесь раскрывается грандиозный план охвата единой историко-философской системой всех вопросов европейского будущего. Это целый Tractatus politicus, но только, как молитвенник, с крестом на переплете.

IV

В осколках хронологии он рассмотрел отражение единого трагического облика. Образ новой Европы раскрылся ему в искаженном напряжении внутренней борьбы. Вся история ее предстала перед ним в виде битвы двух стихий, двух вер — христианства и революции.

Крест и баррикада — вот формула его исторического исповедания. Распятие и нож мерещутся ему в борьбе трона и черни. Два великих исторических образа конкретно воплощали для него сущность этой философии и служили ему живыми символами этих враждующих стихий: в сумраке средневековья — создатель и могучий организатор христианской Европы Карл Великий, в бурях современности — венчанный воин революции Наполеон.

Образ Карла Великого был особенно дорог Тютчеву. Этот отважный разрушитель языческих капищ и благоговейный почитатель блаженного Августина служил ему высшим прототипом священной власти. Замечательно, что из всего Гюго Тютчев перевел только один отрывок, задевший в нем, по-видимому, какую-то живую струну. Это выхваченный из целой трагедии монолог Дон-Карлоса у аахенской гробницы:

Великий Карл, прости!..
Сей европейский мир, руки твоей созданье,
Как он велик сей мир!

Часто и подолгу живавший в Риме Тютчев, конечно, не раз останавливался в Ватикане перед знаменитой фреской Рафаэля, изображающей венчание Карла Великого. Таинственные судьбы западного мира раскрывались ему в этой праздничной роскоши красок и образов. Увенчанный митрой папа, в кругу кардиналов и рыцарей, готовый возложить зубчатую корону на чело коленопреклоненного Карла, — этот момент нарождения новой исторической эры среди сверканий и переливов парчи, шелков и ковровых тканей, пылающих шандалов и рыцарских доспехов как бы обнажал перед ним первоистоки императорской власти. В парадных палатах Ватикана главный тезис его исторической философии словно воочию воплощался перед ним, облачаясь в ризы и багряницы всех рафаэлевских великолепий.

Но на эти священные силы христианской империи поднимался мятежный дух новой истории. Революция убивала Карла Великого. Она сметала алтари и троны и утверждала свою власть на безграничном культе личного начала. Ее величайший апостол и выразитель трагически разыграл «на обломках империи Карла Великого пародию на империю Великого Карла».

Личностью Наполеона безбожные бунтарские силы истории бросили свою последнюю ставку в борьбе с Божественным началом державных судеб. Предопределенность в этой гибели сказалась в его мучительно раздвоенном облике, разорванном властью «двух демонов», двух яростных и хищных сил. Внутренняя борьба этого миропомазанника революции была ужаснее всех его битв и грознее его последних поражений. Самоубийственным закланием веет от всего его жизненного подвига:

Сын революции! Ты с матерью ужасной
Отважно в бой вступил и изнемог в борьбе:
Не одолел ее твой гений самовластный!..
Бой невозможный, труд напрасный:
Ты всю ее носил в самом себе!..

Этот «центавр, который одною половиной своего тела — революция», воплотил весь ее дух и смысл. «Он был земной, не Божий пламень»! Душа революции — безверие, лозунг ее — антихристианство. С Великой Французской революции началось

разложение западного мира медленным погружением его в нравственную стихию безбожия. Она не была случайным взрывом, вызванным злоупотреблениями власти, но роковым фактом народного духа, обличающим оскудение веры.

Вот величайший ужас революционного действия в глазах Тютчева: обезбожение неба, обожествление человека человеком, возведение людской воли в нечто абсолютное и верховное, притязание заменить личным человеческим началом высшие силы, ведущие судьбы истории.

Он сравнивает революцию с духом тьмы, поражающим душу и тело верного Иова. Он не может простить ей этого похода на святыни, этой отмены религиозных ценностей, этого заглушения высших духовных стремлений. Революция для него прямое последствие отречения христианского общества от Христа. Она выражает полностью всю новейшую европейскую мысль со времени ее разрыва с церковью: апофеоз человеческого я, отпадение от религиозной соборности. «Церковь, — восклицает Карлейль, — какое слово! Оно богаче Голконды и сокровищ целого мира…» Это забывают вожди восстаний. Но Тютчев, мечтавший о единой церкви, обнимающей обе половины европейского мира, с ужасом видел занесенный над нею таран.

Вот почему принцип власти, по Тютчеву, невозможно извлечь из принципа революционного. Власть всегда священна и созидательна, революция же безбожна и разрушительна. Она лишена всякого творческого дара: «каждый раз, как революция на мгновение изменяет своим привычкам и вместо того, чтобы разрушать, берется создавать, она неизбежно впадает в утопию».

И не только сама она лишена созидательных сил, она по существу своему враждебна творческому началу. Под ее дыханием никнут прекраснейшие ростки человеческого духа, блекнет его цветение, гаснет магическая фосфоресценция его идей-видений и образов-дум. Это поистине страшная богиня. Взгляд ее губит волю духа к пышным и радостным воплощениям, а тяжелой поступью своей она дробит и топчет все облики творческих созерцаний в бронзе и мраморе, в словесных и красочных сочетаниях.

И уже за один этот грех не заслуживает ли революция беспощадного пригвождения философским молотом к позорному столбу?

V

Когда в Вербное воскресенье 1849 года Рихард Вагнер

закончил в дрезденском театре дирижирование девятой симфонией, в оркестре появился незнакомец огромного роста с тяжелой головой и львиной гривой.

— Если бы в предстоящем мировом пожаре, — заявил он Вагнеру, — вся музыка была обречена на гибель, мы с опасностью для жизни должны были бы отстоять эту симфонию.

Это был Михаил Бакунин, тайно от полиции присутствовавший в Королевском театре. Он сразу поразил Вагнера. Капельмейстер саксонского двора поторопился сблизиться с русским анархистом, ожидая откровений об искусстве будущего от этого провозвестника новой исторической эры.

Но Бакунин не хотел слушать о музыке. Пафос разрушения угашал в нем интерес к творчеству. Бетховен ему был нужен лишь как возбудитель толп к восстанию. Увертюра к «Летучему голландцу», сыгранная ему однажды Вагнером, не могла поколебать его неприязни к искусству. Он по-прежнему не желал слышать о «Нибелунгах», он умолял не знакомить его с мистерией о Назареянине. Будущий творец «Парсифаля» был поражен этим разрушительным натиском бунтарских идей, потрясавших все оплоты его верований. Перед ним в одном лице впервые воплощалась борьба двух стихий: искусства и революции.

Этот роковой антагонизм неизбежно сказывается в момент каждого государственного переворота. Лозунги разрушения никогда не совпадают с волей к творчеству. В грохоте перестроек смолкают одинокие голоса созерцателей и духовидцев. Каждый политический взрыв несет в себе угрозу накопленным ценностям творческой культуры и на время парализует источники ее дальнейшего роста.

Это остро ощущал Тютчев. В последовательных взрывах 1848 г. его сильнее всего поразил этот ужасный вид «цивилизации, убивающей себя собственными руками». Безмолвный, потрясенный и бессильный он присутствовал при этом самоубийстве европейской культуры.

Полнее других он должен был чувствовать трагизм происходящего. Тютчев был, конечно, одним из культурнейших умов своего поколения. Он не пропустил ни одного случая пополнения и обогащения своих знаний. Книги, люди, путешествия, музеи — все это обильно питало его любознательность. «Не получить каждое утро новых газет и новых книг, не иметь ежедневного общения с образованным кругом людей, не слышать вокруг себя шумной общественной жизни было для него невыносимым», свидетельствует его биограф.

Он чрезвычайно много читал. Несмотря на вечную

перегруженность спешной работой, он всегда уделял свои утра чтению. Все замечательные новинки русских и европейских литератур сменялись на его ночном столике вместе с последними книжками журналов.

Он не пропускал ни одной значительной работы по истории, политике или философии. По письмам его видно, какое сильное впечатление произвела на него уже незадолго до смерти «Философия бессознательного» Гартмана, по-видимому, впрочем, в чьем-то пересказе.

Он всегда был жадным читателем. Еще в студенческие годы он поразил Погодина размахом своей начитанности от Паскаля до Адиссона. За границей он ревностно изучает немецкую философию. Свою историко-политическую систему он вырабатывает под воздействием разнообразнейших доктрин, беспрестанно всматриваясь в кипение нарождающихся лозунгов и программ. В своей предсмертной книге Владимир Эрн установил интереснейший по новизне и раскрывающимся перспективам факт: глубокую критику, которой Тютчев подверг политическую философию Джоберти: «Нельзя не подивиться исключительной проницательности и духовной зоркости Тютчева, который в самый разгар стремительных событий 48–49 гг., в высший момент политической влиятельности Джоберти, когда восторженные клики в его честь оглашали всю Италию и утопия его вот-вот готова была осуществиться, из поэтической тишины своих европейских странствий сумел с удивительной четкостью поставить диагноз горячке политического джобертианства, охватившего Италию»[14].

Он впитывал в свою систему открытия своих предшественников. Вероятно, большое значение имели для него Вико, Бональд и один из сильнейших властителей дум его поколения — Шатобриан. По крайней мере главная мысль «Études historiques» о развитии обществ христианской идеей должна была сильно привлечь Тютчева к этому писателю-дипломату, представлявшему Францию на веронском конгрессе.

Он, конечно, прекрасно знал Жозефа де Местра. Судьбы их дипломатических карьер как-то симметрично противополагались: русский посланник в Турине должен был часто слышать имя знаменитого сардинского посла в Петербурге. В статьях автора «Петербургских вечеров» он находил не мало руководящих положений для своей исторической философии.

Сам Тютчев роняет мимоходом указание на это знакомство с автором знаменитой книги «О папе». В критический момент русской истории, во время крымской кампании, он приводит в своих письмах любопытное замечание: «Еще граф Жозеф де Местр

говорил лет пятьдесят тому назад, что две язвы, разъедающие народный характер России, это — неверность и легкомыслие, и ведает Бог, что с тех пор эти две язвы еще не на пути к исцелению»[15].

Тютчев имел право упрекать князя Вяземского за чтение одних только брошюр и газет. Сам он был в этом грехе неповинен. Он никогда не удовлетворялся беглым торопящимся изложением новых идей, теорий и учений, но воспринимал их всегда из первоисточника во всей неприкосновенной цельности, полноте и свежести непосредственного творчества.

VI

Но этим жадным искателям идейного возбуждения споры нужнее книг. И Тютчев постоянно чувствовал это. Он говорит в своих письмах о той животворной, воодушевляющей среде, вне которой ничто невозможно. Его постоянно влекло к оживлению многолюдных разговоров, к тому возбуждению и обострению ума, которое сказывается в перекрестном огне острот, парадоксов и летучих вариаций на вечные темы под углом событий дня.

Тютчев любил это умственное возбуждение в разгаре словесных турниров. По свидетельству его биографа, «ему были нужны как воздух каждый вечер свет люстр и ламп, веселое шуршание дорогих женских платьев, говор и смех хорошеньких женщин»[16].

В этой электризующей атмосфере он воспламенялся и мог целыми часами развертывать свои импровизации, невольно зажигая слушателей огнем своих прозрений и беспрестанно ослепляя их вспышками своих незабываемых острот.

Он знал лучших людей своей поры. Друг Жуковского и Гейне, он по преданию был обласкан самим Гете. Он развивал свою философию перед интереснейшими современниками и слушал возражения от лучших умов своей эпохи.

Он доказывал Чаадаеву возможность духовного обновления Запада в возврате к утраченному духовному единству с Востоком. Он по пути в Берлин рассказывал Варнгагену фон Энзе о новых открытиях в области русской духовной литературы, он горячо спорил в Мюнхене с знаменитейшим философом эпохи.

В маленькой гостиной Шеллинга с закопченными стенами и старыми эстампами религиозного содержания Тютчев доказывал своему собеседнику невозможность подчинить христианское откровение философскому толкованию и категорически утверждал перед ним непреложность вселенского церковного

предания.

— «Надо или склонить колени перед безумием креста, или же все отрицать. В сущности нет для человека ничего более естественного, как сверхъестественное».

Помимо книг и людей, он знал и другие источники творческих культур. Он постоянно жил в городах, пребывание в которых — уже невольная школа. Он знал Мюнхен в разгаре его классической реставрации, когда, по слову Гейне, светлые храмы искусства и благородные дворцы здесь в отважном изобилии возникали из духа великого художника Кленце.

Он следил за возведением новых музеев, библиотек, пропилеев, триумфальных арок и соборов. Он должен был участвовать во многих актах королевского правительства: при нем старая Сальваторская церковь была отведена православной пастве.

Он, конечно, прекрасно знал мюнхенские картинные галереи. В эту эпоху живые лица напоминают ему часто музейные полотна: жена Жуковского представляется ему как бы нарочно сошедшей для поэта с хорошей картины старинной немецкой школы. Так неожиданно в тонком ценителе женской красоты обнаруживается частый посетитель Пинакотеки.

Дипломатическая служба Тютчева долгое время протекала в Италии. Это была его вторая родина. Семейное предание возводило род Тютчевых к итальянским выходцам и указывало на сохранившуюся среди флорентийского купечества фамилию Dudi. И недаром Тютчев перевел знаменитую гетевскую песнь Миньоны — эту поэтическую жемчужину вечной итальянской ностальгии, этот прекраснейший гимн художнической тоски по стране миртов и беломраморных дворцов. Он в себе носил зерна этой тоски. И часто под свинцовым северным небом он широко раскрывал свои глаза ночной птицы и сквозь морозную мглу прозревал золотые всплески «великих средиземных волн» и пламенеющий на солнце «роскошной Генуи залив»,

Где поздних бледных роз дыханьем
Декабрьский воздух разогрет…

Его собственное творчество переливается этими итальянскими отражениями. Он любит описывать «Рим ночью», «Итальянскую виллу» или обручение дожей с Адриатикой под «тенью львиного крыла».

Так впивал в себя Тютчев чары различных культур. Всюду — в Мюнхене, в Турине, в Риме, Париже — он приобщался к этим очагам отстоявшейся древней красоты и жадно пил из

пробивающихся источников новых творческих потоков. Всюду он чувствовал, как чужд этот мир неумирающего прекрасного всем шквалам проносящихся мятежей, какая глубокая правда и ясная мудрость таится в тишине его святилищ и как ужасно вечное восстание Робеспьера на Аполлона.

VII

Каким же образом этот идеолог контрреволюции, напоминающий Казота напряжением своих анафем против врагов престола и церкви, пришел к концу жизни к их бушующему стану? Как мог этот фанатический легитимист ждать от *Красного* спасения России и радоваться вступлению Европы в период народовластия?

Прежде всего на его глазах закатывалась священная империя. Венчанные представители Провидения на европейских тронах его поры должны были окончательно дискредитировать в его глазах догмат власти Божьей милостью. Император Николай, глубоко осужденный Тютчевым за оскорбительное попирание народного духа, «Австрийский Иуда» Франц-Иосиф, король-мещанин Луи Филипп или актер на троне — последний Наполеон, этот «великих сил двусмысленный наследник», — к кому из них Тютчев, зачарованный образом Карла Великого, не мог бы обратить восклицания Гамлета: «Король-паяц, укравший диадему»?

В личности Николая он прозрел многое. В огненном испытании крымской кампании Тютчев с мучительной ясностью разглядел все преступные заблуждения этого мрачного государя. Перед страшной внутренней неурядицей, разоблаченной грозною войною с европейской коалицией, Тютчев понял, что «официальная Россия утратила всякий смысл и чувство своего исторического предания». Его привели в уныние эти непростительные грехи власти, все эти «старые гнилые раны, рубцы насилий и обид, растление душ и пустота». Перед неожиданной действительностью, оскорбляющей и разбивающей все его нравственное существо, целое царствование представилось ему сплошной эрой греха, тирании и позора. Он изнемогал от тоски и отвращения: «Может быть, и не все потеряно, — пишет он после ряда катастроф, — но все изломано, перепорчено, подорвано в своей силе надолго. Разум подавленный, как ты мстишь за себя!»

И каким мятежным дыханием охвачены его строки, призывающие гнев Божий «на чела бледные царей». «И вот какие

люди ведут теперь судьбы России сквозь самый ужасный кризис, когда-либо сотрясавший мир! Нет, невозможно не чаять близкого неминуемого конца этой возмутительной бессмыслице, страшной и в то же время нелепой, заставляющей в одно и то же время хохотать и скрежетать зубами, этому противоречию между людьми и делом, между тем, что есть и что должно быть. Перед нами все еще видение Езекииля: поле покрыто сплошь сухими костями. Эти кости оживут ли? Ты веси, Господи. Но, конечно, оживить их могло бы разве дыхание Божие — дыхание бури»!..

Несчастные позорные войны, неизбежно пробуждающие революционный дух, не пронеслись бесследно мимо Тютчева. Они зажгли в нем пафос возмущения и до пророчества прояснили его восставшую и негодующую душу.

Среди его политических строф есть одно поразительное прорицание. В стихотворении «На новый 1855 год», за полтора месяца до кончины государя, Тютчев предсказывает его смерть, как неизбежное возмездие за вызванную им бессмысленную катастрофу. Он заявляет, что рождающийся в железной колыбели год будет «не просто воитель», но исполнитель Божьих кар:

Для битв он послан и расправы,
С собой несет он два меча:
Один — сражений меч кровавый,
Другой — *секира палача.*
Но на кого: *одна ли выя,*
Народ ли целый обречен?
Слова неясны роковые
И смутен замогильный сон.

Тютчев имел право сказать в первой строфе стихотворения, что раскрывает в нем «не свое», но бред пророческих духов. Предопределением свыше веет от этих цареубийственных строк. Кажется, они насквозь охвачены ужасом отсекновения венчанной главы.

Мрачное трехлетие севастопольской войны тяжко ранило Тютчева. И глубоко измученный позорными событиями, он переводит знаменитую строфу Микеланджело с плиты спящей Ночи:

Молчи, прошу, не смей меня будить!
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать — удел завидный,
Отрадно спать, отрадней камнем быть!

Редко переводчик выражает чужими словами столько накипевшей личной боли. Да, не жить, не чувствовать. Родина под пятой врага, вожди и властители тонут в собственных ошибках, Севастополь падает, народ истекает кровью, гибнут герои, здравствуют мертвецы… «Deh, parla basso!»

Так на глазах у Тютчева гас священный дух монархической власти. Российский абсолютизм давно уже перестал вызывать в нем мистическое благоговение. Еще свое послание к декабристам он начинал восклицанием: «Вас развратило самовластье!» И впоследствии он категорически провозглашает, что борьба России с революцией ведется «не за коран самодержавья».

Но севастопольский разгром окончательно помрачил в его глазах священный ореол монархизма. Он это понял вскоре после катастрофы в торжественную историческую минуту миропомазания нового государя. Находясь в свите Александра II во время московской коронации, он понял всю тщету попыток умирающей власти облачить себя в бармы ушедшего величия.

Он проникся глубокой жалостью к ее носителю. Когда он увидел в Успенском соборе под пышным балдахином «бедного императора» с короной на голове, бледного, утомленного, с трудом отвечающего на все клики народа наклонением головы из-под громадной сверкающей короны, — он почувствовал все то убогое, слабое, человеческое, что скрывается за жестами непризванных властителей. И когда обряд коронования омрачился неприятным эпизодом, — венец упал с головы государыни, — он, забыв о рангах, просто по-человечески пожалел императрицу. «Бедная женщина», пишет он в своих письмах. Ничего, кроме сострадания.

Святая Русь не в тронных залах. Вот из паломничества к Троице возвращается дочь Тютчева. С каким волнением выслушивает он ее рассказ о богомольцах, идущих толпами со всех концов родины к древней святыне и спящих под открытым небом за оградой монастыря. «Да, если есть еще Россия, то она там и только там»… Не среди треуголок, орденов, аксельбантов, мундирного блеска и геральдической символики веет дух Божий, а там, на необъятных проселочных дорогах, где в рубище и с посохом странника бредет «в рабском виде царь небесный»…

Теократия Тютчева преображается. Народ становится ему ближе венценосцев. Он раскрывает «величие поэзии необычайное в этом мире византийско-русском, где жизнь и верослужение составляют одно, — в этом мире столь давнем, что даже Рим в сравнении с ним пахнет новизной»… Религиозным путем он идет к признанию демократии. В самом народе он прозревает возможность священной власти. Вот почему под конец жизни он

так неожиданно и так сочувственно приветствует наступающую в Европе республиканскую эру.

Это поразительные по своей прорицающей силе слова. Они свидетельствуют о редкой ясности духа этого семидесятилетнего монархического дипломата: «Тьер дает самое разительное опровержение известной русской поговорке: один в поле не воин. Какой это одинокий и какой воинственный боец! Никогда еще кажется ценность отдельной человеческой личности не была лучше доказана. И вот, если он добьется успеха в своем предприятии, *если ему удастся основать во Франции жизнеспособную республику, он этим одним вернет своей родине ее прежнее превосходство.* Ибо нечего обманывать себя: при теперешнем состоянии умов в Европе то из правительств, которое решительно бы взяло на себя инициативу *великого преображения, открыв республиканскую эру в европейском мире*, имело бы огромное преимущество перед всеми своими соседями. Династическое чувство, без которого нет монархии, всюду понижается, и если иногда проявляется обратное, это только задержка великого потока».

Так пишет Тютчев за год до своей смерти. Непримиримый легитимист в свои молодые годы, приверженец системы Меттерниха, долгое время разделявший его ужас перед чудовищной гидрой грядущей демократии, этот идеолог русского похода в Венгрию на склоне лет нашел в себе мужество независимой мысли для признания истин, с которыми боролся всю свою жизнь. Пока старые фурьеристы и петрашевцы грозят гибелью республиканской Франции, сановник Тютчев ощущает в себе пульсацию приближающихся новых эпох и с мудростью ясновидца ждет великого катастрофического преображения старого европейского мира.

VIII

Но в самой сущности революции, в ее глубинных недрах таилось нечто, глубоко привлекавшее к себе Тютчева. Как бы ни ужасал его подчас дух мятежа в его политическом проявлении, в факте и действии, он онтологически оставался ему близок.

Схваченная вне ее текущих и временных проявлений, революция в своем метафизическом плане соответствовала какой-то коренной сущности его души и полным тоном отвечала на ее заветнейшие запросы.

В сфере истории она являла ему начало хаоса. И как тайна мира раскрывалась Тютчеву в шепотах и воплях раскованной

стихийности, так смысл вечной смены человеческих поколений обнажался перед ним в эпохи вулканических извержений. Его интуиция всемирной истории достигла высшей степени своего напряжения и ясновидения в соприкосновении с революционной стихией. Он знал, что безмолвный сфинкс мироздания неожиданно обнаруживал свой сокровеннейший трагический смысл в сотрясениях гроз, в бездонном сумраке ночей, — всюду, где демоническое начало бытия разбивало формы и разметывало устои сущего. И он чувствовал, что точно также тайна истории раскрывается нам в те мгновения, когда мы неожиданно, как Цицерон, застигнуты в пути «ночью Рима», и древний хаос начинает шевелиться под кованой бронею государственности.

Тайна, смысл и подлинный облик истории раскрываются только в огне и вихрях революционных откровений. Ими обнажается до дна душа таинственной богини. Сущность народной жизни и расовых инстинктов — не в спокойной и озаренной ткани обычной мирной государственности. В ней только иллюзия жизни, только призрак власти и подчинения. Исконная, вечная, древняя правда о человеке во всей ее жестокой и дикой сущности — там, где рушатся вековые устои, пылают дворцы, клокочут толпы и рука палача устает взметать нож гильотины.

Роящиеся во тьме истоки народных судеб не видны под полированной поверхностью налаженных государственных отношений. Все эти министерства, парламенты, суды, съезды, петиции и конгрессы — только узоры на пестром плаще, наброшенном над бездной подземных народных инстинктов. Он кажется крепким и пышным, этот плащ в гербах и коронах, пока дремлют скрытые под ним силы и неподвижны таящиеся на дне провала взрывчатые скопления. Но первое же их пробуждение мгновенно изобличает всю призрачность властей, санов и учреждений. Когда растут баррикады, когда пылает Тюильри и реют над храмами и дворцами фантомы гражданских войн, в эти минуты исступлений, безумств и кровожадной ярости история срывает все покровы с таинственной и грозной души восставших толп —

> И бездна нам обнажена
> С своими страхами и мглами,

и мы неудержимо скользим в ее разверстый зев. «И нет преград меж ей и нами…»! И страшна ночь истории под непроницаемыми тучами революций, страшнее, чем это думал серенький денек ее обычных будничных, тускло благополучных

соотношений.

Тютчев жадно впивает в себя этот мировой дух, прорывающийся сквозь расщелины сотрясенной истории. Трагические финалы династий полнее всего приобщали его к таинствам вековых судеб человечества. В исторических книгах, постоянно питавших его беспокойный интерес к путям и устремлениям наций, он никогда не искал, подобно другим поэтам, ни колоритной живописности, ни драматических эпизодов. Личные судьбы великих героев, декорации и сцены вечных битв и перемирий, интриги, конфликты и внешний парад народных шествий — все эти триумфальные колесницы среди лавров, мечей и раздавленных тел — никогда не зажигали его творческих видений. У него нет ни одной исторической поэмы или драмы, ни одного из тех отточенных стихотворных осколков, которыми мгновенно отражаются в ракурсе сонета блеск и пышность ушедших культур. «Полтава» Пушкина, шиллеровский «Валленштейн» или «Трофеи» Эредиа — одинаково чуждые ему роды творчества. Его зажигает только создающаяся на его глазах зыбкая текучая, еще не знающая своих форм история. В ней, конечно, есть и борьба героев, и пышный декорум, но его влекут к ней те подземные удары и сокрушительные взрывы, которыми сотрясается до основания шаткое здание политической современности.

Неуловимый в неподвижные эпохи лик истории обнажается в урагане революции и, до ослепительности озаренный, приближается к нам вплотную, обрекая на гибель своим взглядом василиска. Богиня, спокойно вступившая некогда в греческую мифологию с глобусом и циркулем в руках, давно уже отбросила свои мирные атрибуты знания и вырвала у старика Хроноса его режущее лезвее. И Тютчев любил следить за нею в минуты исступления, когда безумной менадой с развевающимися волосами и окровавленным тирсом она металась по площадям европейских столиц среди обугленных зданий и срезанных голов. И может быть опять, завороженный этим безумием строгой музы поседелых летописцев, он шептал, как прежде: «Люблю сей Божий гнев»…

Ужасная на поверхности, в разложении и гнилостных пятнах своих внешних покровов, в горячке бессмысленных разрушений и посягательств, революция оставалась могучей и величественной в своих первозданных глубинах.

Пафос освобождения, радость беспредельных возможностей, окрыление духа предчувствием неожиданных полетов в неведомые пространства — этот энтузиазм революционных эпох, который остается неугасимым в черных вихрях ее полета, — все

это волновало Тютчева. Как Микеланджело, кидающий свое отвращение к миру в горячку флорентийской революции, как Бетховен, разворачивающий все грозы своей ропщущей души в революционном апофеозе героической симфонии, как Рихард Вагнер, прозревающий зарево новой эры среди выстрелов дрезденских баррикад, Тютчев чуял в революции то древнее, стихийное, вечно зовущее к себе, что оказывалось созвучным глубочайшему тону его души.

Пусть он не написал своей «Symphonia heroïca». Сквозь лаконические сообщения депеш и протоколов, сквозь условные тексты трактатов и нот он не переставал прозревать таинство нового апокалипсиса в ходе и действии проносящихся революций.

IX

«Меня удивляет одно в людях мыслящих, — пишет Тютчев в год своей смерти, — то, что они недовольно вообще поражены апокалиптическими признаками приближающихся времен. Мы все без исключения идем навстречу будущего, столько же от нас скрытого, как и внутренность луны или всякой другой планеты. Этот таинственный мир — быть может, целый мир ужаса, в котором мы вдруг очутимся, даже и не приметив нашего перехода»…

Таковы были для Тютчева пророческие откровения революционных эпох. В обычные периоды политических затиший история расстилалась перед ним тяжелым и непроницаемым покрывалом. Разбираясь в сложнейших международных проблемах, расшифровывая хартии и депеши, он постоянно ощущал какое-то миражное бытие за вялыми отношениями мирных периодов. Эти послы, министры, атташе, генералы и короли призрачными тенями скользили перед ним в процессе катящейся современности. Как шекспировскому Просперо, они казались ему не более вещественными, чем сны, и из себя родящими лишь марево сновидений. Ни в цензурном комитете, ни на дворцовых приемах и церемониях он не мог забыть:

Как океан объемлет шар земной.
Земная жизнь кругом объята снами…

Торжество в Кремле. Празднество коронации развертывается ослепительным видением. Лучами солнца блещет декоративный фон Замоскворечья, полки горят парадным облачением, вьются и хлещут о древки пестрые знамена. Дипломатический корпус

дополняет великолепный декорум. Какая роскошь — карета французского посла! А эта, за ней — сколько благородства в небольшой группе: лорд Грэнвиль, окруженный прекрасными и изящными леди. Дальше, дальше! Вот князь Эстергази в сказочно великолепном мундире, вот принц де Линь, а там в конце процессии экзотическим эффектом восточных феерий выступают чалмоносцы, горя алмазами своих тюрбанов, и персы в красных фесках, сверкающие золотом своих пестрых расшивок и лучистых орденов. Кажется, Шехерезада развертывает мерцающий шарф своих ночных видений вдоль зубчатых башен и белых соборов Кремля.

«Грезы, грезы», шепчет стоящий в толпе придворных камергер его Величества Федор Тютчев. Разве подлинно бытие этих марионеток и автоматов? Разве не миражем веет от этого ленивого полдня истории? Да полно, действительность ли в нем?

Но празднество коронации продолжается. Сменяются спектакли, маскарады, балы, и среди сказочной пышности этих шествий, полонезов и процессий опять то же ощущение: «Tout cela me fait l'effet d'une rêve…» Как странно: фрейлины, статс-дамы — и рядом князья мингрельские, татарские, имеретинские с торжественной осанкой и кровавым прошлым, с распаленной кровью под складками великолепных одеяний. Вот два настоящих китайца… И главное, ведь здесь рядом в нескольких шагах гробницы древних царей. А что если до них доходят отзвуки происходящего в Кремле? Как должны изумляться эти мертвецы… Подумать только: Иван Грозный и старуха Разумовская! «Ах, сколько призрачного в том, что мы зовем действительностью»…

Так всегда эти парады текущей истории служили Тютчеву только канвой для его видений, мечтаний и фантастических сближений отдаленных эпох. На всяких торжествах, поминках, панихидах и великокняжеских крестинах, под шум уличных толп и жужжанье придворных, под звуки церковных хоров или дворцовых капелл, он развертывает свою фата-моргану.

Но в минуты исторических катастроф этот светский мечтатель, произведший однажды на государя впечатление юродивого, произносил прорицания, напоминающие видение Достоевского о грядущих судьбах европейского человечества. Словно будущий голос Версилова слышится в предсказаниях Тютчева:

«Мне показалось, что настоящий миг миновал уже давно, что полвека и больше прошло за ним, что великая зачинающаяся теперь борьба, совершив весь круг громадных превратностей, объяв и перемолов в своих приступах целые царства и поколения, наконец, закончилась, что новый мир возник из нее, что

будущность народов установилась на многие века, что всякая неопределенность исчезла, Божий суд свершился и великая империя основалась. Она вступила в свое бесконечное поприще там, в странах иных, под солнцем более ярким, ближе к дуновениям юга и Средиземного моря. Новые поколения, с мыслями, с убеждениями совершенно иными, владели миром и, гордые всем приобретенным и достигнутым, едва-едва помнили о печалях, о муках, о той тесной тьме, в которой мы теперь обитаем».

Так представлялись Тютчеву близящиеся эпохи всемирной истории. Лучше всех своих современников он видел призрачную тщету отмирающей власти и явственнее других слышал зловещий треск в старом здании европейского монархизма. По его собственному признанию, текущие события раскрывали перед ним вековую борьбу во всем ее исполинском размере. Политические катастрофы широко раздирали перед ним заветы грядущего и в ослепительных озарениях раскрывали видения будущих времен.

Он прозревал конечные сроки исторических путей. В текущих сотрясениях он чуял предвестие Страшного суда. В современной истории он следил за путями Божественного откровения. В хаосе нашествий и битв, среди конвульсий агонизирующих династий он ощущал дыхание Божьих бурь. И финал человеческой истории, последний мировой переворот раскрывался ему в грандиозном библейском видении:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных,
Все зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них.

Ужасы текущей истории не могли заслонить перед взором Тютчева откровений духа, веющего над судьбами человечества. Европейская политика развернулась перед ним в откровении мировой мистерии.

X

Так пережил Тютчев драму современников революции. Он одинаково остро чувствовал яды духа, протекающие под потоками мятежной стихии, и всю ее великую возрождающую мощь. И здесь он долго трепетал и бился своим вещим сердцем «на пороге как бы двойного бытия». Ни опыт личных наблюдений,

ни официальная идеология меттерниховского дипломата, ни теократические оправдания абсолютизма не могли в нем осилить влечений творческой души к безграничной свободе всемирных сотрясений. К самому себе он мог применить слова, обращенные им к тени Бонапарта: и для него борьба с революцией была напрасным боем, «он всю ее носил в самом себе».

Но из этого тупика столкнувшихся противоречий он нашел, наконец, исход. Он ввел революцию в исповедание своей веры. Он увидел в ней необходимый и полный глубокого смысла акт всемирной исторической трагедии. Он принял ее, как таинство жертвоприношения, как очистительное испытание огнем и кровью, как неизбежное всенародное искупление грехов и преступлений власти. Он перестал в ней видеть один только лик антихриста и почувствовал в вихрях политических бурь «дыханье Божие». И под конец жизни он стал прозревать религиозную драму мирового обновления не только в парадных торжествах тронных зал и ватиканских чертогов, но и в яростных судорогах мучительных перерождений, искажающих лики империй.

Стендаль и Толстой



I

Девятьсот четырнадцатый год явится несомненно поворотным пунктом в наших воззрениях на войну. Во всем непохожая на традиционные способы ведения международных споров, являющая на каждом шагу свои трагические неожиданности, совмещающая научную точность и виртуозное совершенство внешней техники с регрессивными тенденциями в сторону первобытных приемов борьбы, европейская война наметит целый ряд новых вопросов и разрешений во всех областях, связанных хотя бы отдаленными нитями с пережитыми событиями. Помимо специальных вопросов военной теории и истории, стратегии, тактики, экономики и международного права, она обозначит новый перевал и в области творческой, — в сфере военной философии и художественного батализма. Небывалая по своим размерам и внутренним свойствам милитаристическая практика нашей эпохи вызовет, конечно, немало новых синтетических раздумий о характере и психологии войн, создаст немало новых приемов в технике их изображения.

По-видимому, каждой отдельной доктрине военной философии, как и каждой школе батальной живописи, суждено просуществовать не дольше столетия. Один из глубочайших знатоков войны заметил в 1837 г., что в королевской Франции до

1790 г. на салонном языке литературных аббатов и даже в саркастической прозе Вольтера было бы совершенно невозможно передать картину наполеоновского сражения. Французский литературный стиль должен был переродиться в горячке великой революции и походов империи, чтобы приспособиться к изложению новых войн и формулировке выработанной ими новой военной философии.

Возникшая в 1815 г. эта философская доктрина войны отходит в 1915 г. Народившись в эпоху ликвидации наполеоновских походов и достигнув апогея своего развития в середине прошлого столетия, она должна переродиться после великой войны начала XX века. Все особенности быта и психологии этой борьбы народов опрокидывают установление точки зрения на сущность, значение и цели войны и требуют целый ряд новых, более гибких и подвижных приемов для своей фиксации и воплощения.

Но, отходя и перерождаясь, военно-философская доктрина XIX века передает своей преемнице немало из своих раздумий и наблюдений. Это в значительной степени объясняется тем, что лучшими философами войны оказались в XIX веке художники-психологи. Выводя свои отвлечения из непосредственного наблюдения битв, они внесли непреходящий художественно-психологический элемент в свои военно-философские теории. Им удалось при этом рассеять столько старых предрассудков о торжественном параде победоносных войн, о внешних эффектах воинских подвигов и симфонической красоте великих сражений, им удалось установить такую непререкаемую правду о тяжелой будничности военного дела и жуткой прозе боевого героизма, что будущие теоретики пацифизма и милитаризма будут постоянно возвращаться к их страницам, будущие художники-баталисты не перестанут утончать свои изобразительные орудия в непреходящей школе этих старых мастеров.

Два офицера, проделавшие в различные эпохи две труднейшие кампании XIX века, установили эту правду о войне. Один из них, Анри Бейль, корнет драгунского полка и впоследствии интендант великой армии, участник нескольких наполеоновских походов, в том числе и русской кампании 1812 г., обозначил свои романы именем Стендаля. Другой, артиллерийский подпоручик, наблюдавший сражения с бастионов осажденного Севастополя, был будущим автором «Войны и мира».

Мы находим в их теориях резюме военной философии XIX в., в их художественных описаниях и психологических страницах вечные образцы батальной живописи и частичный комментарий ко всякой будущей войне.

II

Нет, кажется, более противоположных натур по характеру, по образу жизни, по философским и религиозным убеждениям, чем Стендаль и Толстой.

Один, цинически-невозмутимый скептик, проводит свою жизнь в скитаниях по крупным музейно-библиотечным городам Европы, поставив себе целью каждого прожитого дня максимум чувственных наслаждений и полное отсутствие таких материалистически-бесплодных эмоций, как молитвы, размышления о Боге или даже философия о благе человечества. Другой, неисправимый мечтатель до девятого десятка и утопически верующий фанатик всех великих идей человеческой мудрости, замыкает свое существование оградой родовой усадьбы, чтобы принести к концу своих исканий весь свой художественный гений в жертву вечным раздумьям о Боге и благе человечества.

Казалось бы, что общего у французского скептика, авантюриста, дипломата и дилетанта, у этого вечного донжуана салонов и харчевен с яснополянским апостолом отречения и страстным иконокластом всей европейской культуры во имя аскетической идеи о праведности человеческой жизни? В чем точки их соприкосновения? Каким образом эти во всем полярные мыслители могли прийти в какой бы то ни было области к согласному решению?

Мы стоим у любопытного вопроса о роли войны в творческой психологии, о значении ее в процессе перерождения убеждений и окончательной их формации.

Общим в судьбах Стендаля и Толстого было их боевое крещение в ранней молодости. Оба они готовились к литературной деятельности на полях сражений. Им обоим пришлось молодыми офицерами принимать участие в труднейших походах и формулировать догматы своих еще неокрепших мировоззрений в пороховом дыму сражений. Все положения своей философии они формулировали уже после того, как вплотную прикоснулись к смерти и были невольными свидетелями обычного военного максимума человеческих страданий. Зрелища сражений и картины битвенных полей, усеянных трупами, оставили свои следы на всех их последующих впечатлениях. Количество пролитой на их глазах крови понизило высокую степень их юношеской мечтательности и окрасило в тона безнадежности их ранние раздумья о героизме, о славе, о воинских доблестях. Созерцание людей в их напряженной борьбе, так печально преображающей человека, переместило в них

немало предвзятых точек зрения о высоких стремлениях и героических порываниях человеческой природы. Оба они вернулись из своих походов с громадным житейским опытом, с точной оценкой жизненных благ, с протрезвевшими воззрениями на мир и людей и безнадежной душевной пустотой.

Глубокое разочарование — вот их состояние после походов. «Я чувствую себя мертвецом, я утратил все свои страсти, — записывает Стендаль в своем дневнике за 1813 г., вернувшись из России. — Кажется, дряхлый старик не может быть холоднее…» И уже после первых боевых схваток с чеченцами Толстой, по его собственному признанию, только и думает о том, чтобы положить в ножны свой меч, до такой степени военный образ жизни становится для него невыносимым.

Им обоим пришлось видеть войну во всех ее проявлениях. Стендалю приходилось работать в госпиталях, помогать переноске раненых, наблюдать лазареты в плачевнейшем состоянии походного беспорядка с экономом-мошенником и единственным хирургом для сотен раненых. Ему приходилось вступать в сожженные города и проезжать в обозных повозках по сплошной дороге тел, фонтаном выбрасывающих внутренности под давлением колес. Он переправлялся через мосты, усеянные сотнями трупов людей и лошадей, через реки, поглощающие их тысячами, он видел Траун в 1809 г., Березину в 1812 г., сгоревшие Эберсберг, Смоленск и Москву. Он видел замерзшие трупы, которыми затыкались пробоины в стенах госпиталей, и груды обугленных мертвецов, еле сохранивших форму человеческого скелета. «Меня почти что стошнило», признается он в своем дневнике, вспоминая зрелище эберсбергского пепелища с его сгоревшими живьем ранеными.

Военный опыт Толстого был не менее богат. И ему, как Стендалю, пришлось узнать все виды и формы войны. Он беседовал в лазаретах с ранеными, всматривался в лица людей с отрезанными ногами или вылущенными в плечах руками, по тусклым взглядам которых он понимал, что перед ним существа, уже выстрадавшие лучшую часть своей жизни. Он наблюдал докторов с окровавленными по локоть руками и угрюмыми физиономиями, механически ампутирующих толпы раненых, он видел, как фельдшера с профессиональным равнодушием кидали в угол отрезанные руки, а трава и земля на перевязочных пунктах были пропитаны кровью на десятину места. Он видел крутящиеся в жидкой грязи гранаты, исковерканный чугун и изуродованные тела, бомбы, траншеи и трупы, войну в ее настоящем и полном выражении — в крови, в страданиях, в смерти. Неудивительно, что безмятежный фейерверкер Старогладовской станицы

вернулся после севастопольской кампании в Петербург раздражительным, беспокойным, недовольным собою, жизнью и окружающими, во всем изверившимся скептиком.

В этом состоянии разочарования войной оба они задумывают свои батальные страницы. Им нужно разобраться в слишком обильных и слишком тяжелых наблюдениях. Они прошли весь цикл военных впечатлений, присутствовали при окрыляющих триумфах первых сражений, наблюдали обороны, которые граничат с отчаянием, и видели войну, когда она уже превратилась в разгром, бойню и длящееся убийство. Все эти впечатления отстаиваются в образы их военных описаний и выделяют из массы накопленного материала несколько теоретических положений о сущности и смысле войны.

Особым простым и трезвым языком, устраняющим все претензии на изящество и стилистические эффекты, этим слогом, выработанным практикой походов и ужасами битв[17], они излагают свои тезисы о будничности войны, о сущности военного ужаса, о роли полководцев в сражениях, о задачах и целесообразности войн.

III

Стендаль в значительной степени подготовил военную философию и батальную технику Толстого. Еще в ранней молодости, задолго до своего боевого крещения Толстой познакомился с автором «Chartereuse de Parme» и «Rouge et Noir».

«Это два великие неподражаемые произведения искусства, — говорил он впоследствии о романах Бейля, — я больше чем кто-либо другой многим обязан Стендалю. *Он научил меня понимать войну*. Перечтите в „Chartereuse de Parme“ рассказ о битве при Ватерлоо. Кто до него описал войну такою, т. е. такою, какова она есть на самом деле? Помните Фабриция, переезжающего поле сражения и „ничего“ не понимающего. И как гусары с легкостью перекидывают его через круп лошади, его прекрасной генеральской лошади. Потом брат мой, служивший на Кавказе раньше меня, подтвердил мне правдивость стендалевских описаний. Он очень любил войну, но не принадлежал к числу тех, кто верит в Аркольский мост. Все это прикрасы, говорил он мне, а на войне нет прикрас. Вскоре после того в Крыму мне уже легко было все это видеть собственными глазами. Но, повторяю вам, все, что я знаю о войне, я прежде всего узнал от Стендаля».

Толстой любил повторять этот отзыв. «Читайте Стендаля, — говорил он Горькому. — Если бы я не читал „Chartereuse de

Parme“, я не сумел бы написать военных сцен в „Войне и мире“»[18].

В чем же сущность того откровения, которое Толстой нашел в романах Стендаля?

Есть две войны: одна воображаемая, созданная теорией стратегического дела, поэтическими описаниями сражений, рассказами очевидцев и официальными донесениями. Эта воображаемая война не имеет ничего общего с настоящей: весь комплекс стратегических терминов и эффектов батального импрессионизма бесконечно далек от действительной смеси грязи и крови настоящего поля сражения. Таково главное открытие Стендаля.

Война, утверждает он, является во всех своих проявлениях совершенно иной, чем мы привыкли думать о ней. Генералы никогда не произносят тех великолепных прокламаций и торжественных воззваний к войскам, о которых передает нам история. Да они и не нужны никому. Какая-нибудь сказанная вовремя циническая шутка, энергичное слово народной ругани или веселая брань в устах полководца способны увлечь солдата лучше самых громких воззваний. Война не знает праздничных эффектов и по существу своему чужда всякой эстетики. Это самое безобразное, самое буднично-уродливое и тяжелое из всех человеческих дел. Вместо восторгов и радостей она способна в действительности вызывать только ужас, недоумение, содрогание и тошноту.

Это сопоставление войны воображаемой и действительной, — вот та правда, которую Стендаль прежде всего сообщил Толстому. Недаром севастопольский защитник сразу почувствовал в батальных страницах Стендаля первое в мировой литературе описание войны такой, какова она есть на самом деле.

IV

Художники прежде всего, Стендаль и Толстой облекли свою военную философию в картины исторической действительности. Психологи по существу своих дарований, они демонстрировали эти батальные полотна сквозь субъективное восприятие отдельных лиц.

Сражение при Ватерлоо развертывается перед нами в смене встревоженных впечатлений Фабрицио дель Донго, как Бородинская битва в круговороте полусознательных наблюдений Пьера Безухова. Все теоретические раздумья обоих писателей о сущности и смысле войны отлагаются от этих непосредственных

впечатлений их сражающихся героев. В их восприятиях нам раскрывается полностью вся будничность, уродство, неприглядность и страшная прозаичность военных действий. Высокопарные мечты о блестящих военных подвигах, разбитые вдребезги жестокой военной практикой, отмечают первый момент в критике и отрицании войны. Личное, непосредственное разочарование в ней — первый тезис всякой военной философии.

История участия Фабрицио в битве при Ватерлоо — законченный психический этюд вечного крушения милитаристического идеализма.

Семнадцатилетний мальчик, начитавшийся бюллетеней великой армии, мчится из Милана содействовать успеху Наполеона под Ватерлоо. Война представляется ему общим порывом героических душ к подвигу, сменой торжественных и трогательных картин самопожертвования и рыцарской преданности. Он готов принять смерть, как герои «Освобожденного Иерусалима», в тесном кругу соратников, пожимающих с тихим отчаянием его холодеющую руку.

Но действительность бросает его в отчаянную атмосферу борьбы, где вечный инстинкт самосохранения, продолжая господствовать в вооруженных массах, толкает их на обманы, хитрости, и даже на будничный цинизм обычной борьбы за существование. Все жестокие необходимости войны заставляют с исключительной силой проявиться исконным инстинктам человеческой природы, и воображаемые рыцари оказываются в действительности усталыми, голодными, измученными людьми, стремящимися прежде всего удовлетворить свой голод и по возможности сохранить свою жизнь. Загнанные в последние тупики опасности, они признают все средства годными для достижения этой цели. У несчастного Фабрицио его боевые товарищи силою отнимают лошадь, хитростью забирают деньги и жестокими насмешками отвечают на его просьбы о куске хлеба. Торжественная, героическая, воодушевляющая война в духе наполеоновских прокламаций оказывается в действительности рядом безобразно жестоких дел, затмевающих незаметный героизм массового шествия на смерть.

После первого же своего сражения раненый Фабрицио с глубоким равнодушием ждет дальнейших событий. Количество потерянной крови совершенно избавляет его от всех романтических иллюзий и надежд.

Это разочарование в войне — один из первых моментов в толстовском походе на милитаризм. Фатальное разложение всех воодушевляющих мечтаний об эстетически прекрасном военном героизме на суровой практике походной жизни — вот одна из

излюбленных толстовских тем.

Разжалованный Гуськов в серенькой солдатской среде с тоской вспоминает свои мечтанья об отважных товарищах, о прелестях vie de camp. «Я бы, может быть, был герой: дайте мне полк, золотые эполеты, трубачей, а идти рядом с каким-то диким Антоном Бондаренко…» Молоденький прапорщик Аланин, которому хотелось целоваться со всеми и всем объясняться в любви в день своего приезда в полк, этот мальчик, ожидающий с нетерпеливой радостью боевого крещения, выходит из своего первого сражения с холодно-печальным выражением удивления и упрека на своем хорошеньком лице и со смертельной раной в груди. Семнадцатилетний Володя Козельцов, боящийся темноты и по-детски молящийся о спасении, ожидает с нетерпением приобщения к торжественно-грозному величию войны. Он переживает бесконечную вереницу разочарований, ему кажется странным, что заряды и орудия не отвечают требованиям его артиллерийского руководства и что решительно никто не выказывает сочувствия к его героической деятельности. В среде товарищей он ощущает тяжелое одиночество и в первом же сражении вместо славы находит смерть.

Таковы же ощущения героев «Войны и мира». Петя Ростов, почти ребенок, с его «отличным изюмом» и безграничной любовью ко всем, падает в первом же сражении. Князь Андрей Болконский мечтает о героической военной деятельности и с нетерпением ждет для себя бонапартовского Тулона. Но после первой битвы ему бесконечно грустно и тяжело. Все происходящее вокруг него так странно и непохоже на его ожидания. Оказывается, истинные герои и виновники побед часто остаются в тени и не только не заслуживают наград, но еще подвергаются осуждению за кажущуюся неисправность.

Это разочарование в войне всех тщеславных и наивных мечтателей открывает военную философию Стендаля и Толстого.

V

Вопрос о психологии сражений намечает дальнейшие пути их размышлений. Николай Ростов, принимавший участие в нескольких боях, знает по опыту, что все происходит на войне совсем не так, как мы привыкли воображать или рассказывать. Действительное сражение не имеет ничего общего ни с нашими представлениями о нем, ни даже с позднейшими рассказами очевидцев. Серия разорванных и бессвязных эпизодов часто оставляет в самом сражающемся неуверенность в том, что

принимал участие в разгаре битвы.

Видеть современное сражение даже участникам его почти невозможно. Непосредственные схватки враждебных армий тело к телу — этот обычный сюжет всех военных иллюстраций — в сущности являются исключением в современной войне. Самые кровопролитные и страшные сражения остаются отрывочными эпизодами, и соприкосновение с неприятелем часто измеряется промежуточным расстоянием в десятки верст. Действительность почти никогда не дает в цельном компактном, замкнутом виде того, что называется сражением. Оно всегда остается разорванной серией отдельных событий и только впоследствии, в рассказах, донесениях и воспоминаниях участников принимает ложный характер законченного и связного целого.

В письмах Стендаля сохранилось описание его впечатления от битвы. «От 12 до 3 мы видели все, что можно видеть в сражении, т. е. *ничего*. Удовольствие наблюдения сводится к волнению от сознания, что происходит нечто ужасное. Величественный грохот орудий способствует этому впечатлению».

Стендаль изобразил это состояние в своем знаменитом романе. Описание битвы при Ватерлоо в «Chartereuse de Parme» — первая в мировой литературе попытка дать описание сражения во всей его реалистической правде, без батальных эффектов и традиционной военной стилизации. Здесь нет ни хаоса схваток, ни пирамид окровавленных трупов. Одно из самых кровопролитных сражений сводится в наблюдениях его участников к цепи отдельных, на вид незначительных действий: снаряд срывает с дерева целую сеть тоненьких веточек и, как косой, срезает листву, галопом проносится по полю группа генералов в сопровождении свиты гусар, несколько всадников неожиданно падают с лошадей; беспрерывно усиливаясь, нарастает грохот орудий, земля как-то странно взлетает комками, и сражающиеся до конца не перестают шутить и острить над неприятелем, над опасностью, над близкой гибелью. До конца у новичка, попавшего в эту непривычную обстановку, остается сомнение, действительно ли все, что происходит вокруг него, — настоящая битва и может ли он считать себя ее участником, если за целый день он только и делал, что скакал в эскорте генерала.

Приблизительно такой же представляется картина другого кровопролитнейшего сражения прошлого столетия — Бородина в «Войне и мире». Ничего чудовищного, фантастического, дантовски-адского нет в этой картине жестокой перестрелки. Пьер Безухов, доброволец-дилетант, как Фабрицио дель Донго, скачет, как стендалевский герой, за каким-то генералом и наблюдает затем с опаснейшего пункта картину

развертывающихся военных действий. Ядро, ударяясь о вал, ссыпает землю, лошадь, трепля обломками оглобель, мчится по полю, раненый конь пронзительно визжит, молоденький офицерик посреди своего доклада полковнику неожиданно вскрикивает и, свернувшись, садится на землю, как на-лету подстреленная птица, проносят носилки, движется пехота, не прекращаясь, грохочут орудия — такова во всем ее простом ужасе легендарно-ужасная Бородинская битва.

При этом, в субъективном представлении, значение события уменьшается. Каждому участнику битвы кажется, что самое главное происходит где-то вне его и что он отнесен событиями к исполнению самой незначительной роли в громадном, исторически ответственном деле. Пьер, находясь в самом опасном месте сражения, на той батарее, которая была окрещена неприятелем именем рокового или центрального редута, этого важнейшего пункта всей позиции, вокруг которого пали десятки тысяч, считает, что это окопанное небольшими канавами место — самый незначительный пункт сражения именно потому, что он находится на нем.

VI

Так же неожиданны и все формы военного ужаса. Оглушительные выстрелы и беспрерывная смерть оказываются в действительности менее страшными, чем отдельные случайные эпизоды походов и сражений. Когда Фабрицио дель Донго видит первый простреленный труп, его ужасает не мертвое тело, а грязные босые ноги мертвеца, с которого уже успели содрать его обувь, оставив на нем только пропитанные кровью панталоны. Его пугает не смерть, не страдания и раны, а тусклый неподвижный взгляд мертвеца. Страшна не беспрерывная канонада, а вид окровавленной лошади, бьющейся в судорогах на земле и запутавшейся ногами в собственных внутренностях. Фабрицио быстро свыкается с видом усеянного телами поля, но он холодеет от ужаса, когда перед ним раскрывается зрелище лазаретной операции и на его глазах врач отрезывает ногу красавцу-кирасиру.

Таковы же впечатления толстовских героев. Одиноко лежащий солдат на лугу, со свалившимся кивером, сразу рассеивает бессознательно-радостное возбуждение перед битвой, брошенная на землю и пронзительно-протяжно визжащая лошадь вызывает смертельную тоску; и, может быть, ужаснее всех эпизодов битвы для князя Андрея оказывается сцена в лазарете,

когда рыдающему красавцу Анатолию Курагину показывают в сапоге с запекшейся кровью его отрезанную ногу.

Вот простая сущность военного ужаса, ускользающая от обычных режиссеров батальных драм. Последняя степень ужаса не там, где ее ждут, и горы трупов бывают менее страшны, чем отрезанная нога или раненая лошадь. В войне все неожиданно, все оказывается проще наших представлений о ней и в своей простоте более ужасным.

Стендаль описывает стычку на ночных улицах города. «Третьего дня — битва. Ружейная перестрелка, в которой какая-то старуха, скрестив руки на животе, познала преимущество иметь их пронзенными, как у Спасителя; с простреленным животом, она немедленно же отправилась испытывать действие его милосердия. Я не отмечаю полученных ею сабельных ударов, которыми никто не хвастает. Великолепное полнолуние; широкая улица, полная народу… „Проклятые французы“, падающие со всех сторон на мою военную шапку. Ружейный залп — двадцать людей распростерты вокруг меня. Восемнадцатилетняя красавица-девушка бьется у моих ног с головой на моих сапогах».

Николай Ростов ударяет саблей французского офицера. «В то же мгновение, когда он сделал это, все оживление Ростова вдруг исчезло… Драгунский французский офицер одной ногой прыгал на земле, другой зацепился в стремени… Лицо его, бледное и забрызганное грязью, белокурое, молодое, было самое не для поля сражения, не вражеское лицо, а самое простое, комнатное лицо. Он, торопясь, хотел и не мог выпутать из стремени ногу, и, не спуская испуганных голубых глаз, смотрел на Ростова»…

И что-то неясное, запутанное открывается Ростову взятием в плен этого офицера. «Так только-то и есть всего то, что называется геройством? И разве я это сделал для Отечества? И в чем он виноват со своей дырочкой и голубыми глазами?.. У меня рука дрогнула, а мне дали Георгиевский крест! Ничего, ничего не понимаю»…

Такова сущность войны. Побежденный, поверженный враг оказывается для Стендаля подстреленной старухой и раненой девушкой; для Толстого — несчастным мальчиком с ясными глазами и самым не вражеским простым, комнатным лицом. Признанная и награжденная победа остается странным недоумением для победителя и отлагается неприятным до тошноты осадком разочарования в душе его. Враг симпатичен и жалок, геройство ничтожно, и одержанная победа тяжела до отвращения. Вот настоящая сущность военного ужаса, вот совершенно новые слова о войне, еще незнакомые веку Вольтера.

VII

В своих военных описаниях Стендаль и Толстой уделили много места специальному вопросу: какими свойствами должен отличаться тот, кому предназначено управление этими войсковыми массами? Каков должен быть главнокомандующий?

Стендаль в характеристике наполеоновских генералов дает полный перечень основных черт современного полководца. Первое необходимое качество его — великое спокойствие, полное отсутствие восторженности, нервной впечатлительности и легкой возбудимости. Энтузиазм нужен для того, чтобы жертвовать жизнью, бросаться на вражеские редуты, вступать в штыковой бой, — такова война для солдат, отчасти и для большинства офицеров. Но для главнокомандующего она не перестает ни на минуту оставаться шахматной игрой высшего порядка, требующей, помимо знания, опыта и изобретательности, еще мгновенной быстроты решения. Нужно в две минуты создать огромное количество умнейших ходов и часто посреди человеческих криков и грохота орудий. Маршал Ней превращался в такие минуты в вулкан разумных и стойких идей; тусклый и молчаливый в обычной жизни, поражавший всех своей застенчивостью, он на поле битвы превращался в подлинного творца. Лишенный восторженности, он являл в такие минуты глубочайшее внимание и хищную зоркость. Он знал, что одновременно ему необходимо сообразить грандиозные передвижения вооруженных толп и предвидеть мельчайшие препятствия, способные все парализовать.

Таковы в описании Стендаля почти все наполеоновские генералы. Даву отличается качествами, наиболее чуждыми французскому характеру, — хладнокровием, осторожностью, упорством.

Бертье умел с величайшей ясностью представить сложнейшие передвижения армии и безошибочно определять территорию по картам; с поразительной точностью и быстротой он выводил из всех донесений сущность действительного положения вещей. Высшим качеством его было полное отсутствие энтузиазма.

Знаменитый Массена несколько отличался от своих товарищей по командованию. Он пренебрегал дисциплиной и мало заботился об администрации; он даже плохо располагал войска к атаке; его обычный разговор был сух и неинтересен; но при первом же Пушечном выстреле, посреди снарядов и опасностей мысль его приобретала исключительную силу и ясность. При этом этот французский Кутузов умел великолепно беседовать с солдатами и знал, как действовать на них своей

энергичной фамильярностью.

Главнокомандующие у Толстого отличаются теми же качествами. Действовать на настроение сражающихся и не пытаться слишком ломать ход слагающихся событий — такова их основная задача. В ранних письмах Толстого к Ергольской помещена характеристика командовавшего под Силистрией князя Горчакова, который, по-видимому, послужил ему образцом для излюбленных типов его генералов. Горчаков, по словам Толстого, во время сражения до такой степени занят общим ходом дела, что пушки и ядра для него не существуют. С величайшей простотой он выставляет себя на опасность и, отдавая приказания с неизменной ясностью и точностью, он остается внимательным ко всякому.

Таковы же в описаниях Толстого Багратион и Кутузов. С полузакрытыми равнодушными глазами объезжает князь Багратион поле битвы, спокойно наблюдая и как бы подтверждая своими распоряжениями неустранимый ход военных действий. Благодаря этой невозмутимости и тонкому такту, присутствие его оказывает громадную пользу всем сражающимся. Подбегающие к нему расстроенные начальники успокаиваются, солдаты и офицеры весело приветствуют его и становятся в его присутствии оживленнее и храбрее.

Но в решительную минуту он весь преображается: равнодушно-безучастное лицо его выражает сосредоточенную и счастливую решимость, и с прежней медленностью движений он горящими ястребиными глазами озирает местность.

В таком же духе проведена знаменитая характеристика Кутузова. Старый, многоопытный полководец, он в обычной жизни поражает своей апатичностью и кажется самым простым и обыкновенным человеком. Великий молчальник и лениво-равнодушный наблюдатель неизбежного хода событий, он дремлет на военных советах и кажется безучастным даже во время сражений. Но в минуту высшего напряжения опасности или торжества он зажигается гневом, возмущением, радостью или молитвенной благодарностью. Только такими средствами считает он возможным руководить духом войска, т. е. выполнять единственную осуществимую задачу для полководца.

Но часто даже вспышки возмущения или радости — только искусные приемы шахматной игры. Великие полководцы должны уметь симулировать ощущения и в известные минуты быть великими актерами. Главнокомандующий не имеет права быть всегда естественным. Стендаль восхищается «великолепными кривляниями великого Суворова (les admirables singeries du grand Souvoroff) и актерскими способностями Мюрата». Когда Кутузов у

Толстого узнает о Бородинском поражении, он разыгрывает сцену возмущенного недоверия и своим фантастически-произвольным заявлением о победе поддерживает бодрость в усталом и обессиленном войске.

Говорить в XIX веке о качествах главнокомандующего и обойти молчанием Наполеона невозможно. Стендаль и Толстой оба обратились к нему для проверки своих теорий и, несмотря на различное отношение к нему, во многом пришли к одинаковым выводам.

Стендаль лично знал Наполеона, который впервые заговорил с ним в Кремле, и впоследствии, уже в 1813 году, несколько раз с ним беседовал. Этого было достаточно для впечатлительного Стендаля, чтобы способствовать после падения первой империи нарождению наполеоновской легенды. Его любимые герои Жюльен Сорель и Фабрицио дель Донго — страстные наполеонианцы. Во Франции Стендаль предпринимает первую историю Наполеона и признается в своем вступлении к ней, что берется за эту работу с чувством религиозного благоговения.

Но, несмотря на этот культ, он отдает себе полный отчет во многих противоречиях наполеоновской натуры. Часто он произносит «великому корсиканцу» такие суровые приговоры, от которых недалеко до толстовского развенчания Наполеона. Несмотря на свой романтический культ императора. Стендаль в 1817 г. приветствовал «падение тирана», человека личных эгоистических видов, совершенно лишенного политического таланта и ненавидящего всем сердцем свободу. Он считает Наполеона типичным итальянским condotierre, маленьким деспотом средневековых итальянских княжеств, вроде Сфорца или Пичинино. Он отмечает преувеличенную страсть Наполеона к фразам Плутарха и Тита Ливия и вечный энтузиазм его к идеальной красоте милитаризма, не существующей в действительности.

Близость его к Толстому здесь очевидна. Общая им обоим неприязнь к эффекту, позе и фразе значительно лишила в их глазах личность Наполеона ее героического ореола. Стендаль только наметил в общих чертах ту критику патетического героя, которую Толстой довел до ее конечных отрицательных выводов.

VIII

Эта общность умственных вкусов и наклонностей сказалась и на параллельном изображении двух народных характеров. Антитеза национальных типов романского и славянского уклада

одинаково проходит через писания Стендаля и Толстого.

Оба они были участниками величайших франко-русских столкновений. Наблюдая Россию и Францию в их борьбе, они имели возможность изучать оба народа в состоянии той великой исторической опасности, когда характер нации проявляется с наибольшей полнотой и народная психика неожиданно раскрывает все свои подпочвенные силы. Их наблюдения и выводы во многом совпали. Оба они почувствовали в близких по духу народах целый ряд противоположных свойств.

Основные черты французского характера по Стендалю — это тщеславие и ветренность. Молодой парижанин обзаводится любовницей, прежде всего, чтоб доставить наслаждение своему самолюбию. Если эта цель не достигнута, он бросает свою подругу и утешает себя подробными рассказами всем приятелям о том, с каким остроумием и великолепием манер он избавился от любовной обузы. Фабрицио при первом же общении с французами приходит к заключению, что этим людям невозможно говорить правду в глаза, если она не льстит их самолюбию. Его поражает способность французов скользить по всем событиям жизни, не углубляясь ни в одно из них. Какие бы успехи ни делали во Франции благочестие и серьезность, в ней всегда будет процветать литература кабачков. Во Франции все разрешается песнями или годом тюремного заключения, утверждает один из героев «Rouge et Noir».

— Вы никогда не подниметесь выше военного мужества, — говорит испанский граф Жюльену Сорелю. — Вы будете иметь Мюратов, но не Вашингтонов. Я вижу во Франции одно лишь тщеславие…

Это тщеславие, по мнению Стендаля, — исконное чувство французской нации, ее страсть-родоначальница. Религия, театр, нравы, общественная или военная жизнь — все подчиняется ей. Милитаризм французов в значительной степени объясняется их потребностью в блестящих мундирах и особенном военно-салонном фатовстве. Во времена империи французы сражались из-за блестящих эполет и громких триумфов. Мелкое парижское тщеславие подчинило себе даже энергичную итальянскую натуру Наполеона. Тщеславие занимает то же место в жизни французов, как искусство — в жизни итальянцев. «Франция, — замечает Стендаль, — это тот край на земле, где ваш сосед причиняет вам меньше всего зла, но только под условием, чтобы вы признали его первым человеком в мире».

Отсутствие глубоких переживаний и тревога вечно неудовлетворенного самолюбия — такова, по Стендалю, сущность французского характера.

В 1812 г. Стендаль осуществил свое давнишнее желание и посетил вечно интриговавшую его Россию. Он, наконец, мог разрешить вопрос о варварстве или высшей культурности загадочного народа. И хотя эпоха Отечественной войны менее всего располагала французского офицера к симпатиям России. Стендаль был восхищен всеми раскрывшимися ему формами русской культуры и быта.

Несмотря на пожары и морозы, Москва очаровала его. Со своей постоянной страстью к наблюдениям Стендаль скачет по главным улицам города, восхищается дворцами, «каких не знает Париж», картинами, статуями, великолепными переплетами частных библиотек, английской мебелью и разнообразнейшими диванами и оттоманками. «Прекраснейший храм наслаждения», — таким представляется ему Москва даже в октябре 1812 г. В оставленном дачном доме Растопчина он с грустью остановился перед беспорядочно разбросанной библиотекой и не без волнения подобрал здесь французскую рукопись о существовании Бога и английский том Честерфильда. Эти проявления высшей духовной культуры окончательно и навсегда привязали его симпатии к тем варварам «хуже турок», которых он опасался найти по ту сторону Немана.

А в мае 1814 г. в Париже, в театре французской комедии, он случайно сидит рядом с русским офицером. Беседа с ним приводит Стендаля в восторг. Его поражает отличие этих странных русских от его соплеменников — естественность и простота в обращении, спокойная и благородная мягкость в манерах. Вернувшись из театра, он записывает в своем дневнике, что, будь он женщина, он испытал бы к этому русскому сильнейшую страсть, искал бы по ночам его пребывания и готов был бы следовать за ним на край света.

Эта симпатия к русским проходит красной нитью через последующие писания Стендаля. Героиней своего первого романа он выбирает русскую девушку с ясными голубыми глазами, пристальным глубоким взглядом, открытым и сильным характером. В его Armance как бы предчувствуется княжна Марья Толстого. В своем знаменитом «Rouge et Noir», он мимоходом дает замечательную характеристику русских. Рядом с фанатически тщеславным Сорелем он изображает спокойно-добродушного князя Коразова. Этот очаровательный философ-дилетант преподает своему другу-французу правила великого искусства высшего дендизма и целую политику любовных отношений. В своих теориях он неисчерпаем по части остроумных выкладок и целых практических систем поведения, неосуществимых в действительности. Это тип чарующего

фантазера. Не прочитав ни единой строки об осаде Келя, он, встретив Сореля в Страсбурге, подробно и наглядно объясняет ему все обстоятельства этого исторического события к великому удивлению присутствующего немецкого крестьянина.

Эта очаровательная беспечность — сущность его натуры. Несмотря на всю сложность своих остроумных теорий о любви, о карьере, о свете и успехе, он в жизни являет величайшую простоту и совершенно не заботится об осуществлении своих великолепных принципов. Энергия в действии или зажигательный энтузиазм совершенно немыслимы в его характере.

В общих чертах мы находим у Стендаля излюбленное толстовское противоположение славянства и романства. Представив в лице целого ряда своих героев глубочайшую характеристику русского духа, Толстой почти ничего не должен был прибавить к стендалевскому определению французского характера. Тщеславие и ветренность остаются и для него руководящими тенденциями национальной французской психологии.

Легкомысленный эгоизм и тщеславная дерзость St. Gerôme'a, ветренность и позирующая грация m-lle Бурьенн, гордая самоуверенность и фривольная беспечность капитана Рамбаля, наконец, высшее проявление заносчивого тщеславия и позы в лице Наполеона — таковы черты французского характера в описании Толстого, противопоставленные всем выразителям простоты и правды в лице княжны Марьи, Каратаева, Безухова, Кутузова. «Война и мир» является в одном из своих основных путей сравнительной характеристикой двух национальностей, и в этой области, может быть, сильнее всего сказалась художественно-философская родственность Стендаля и Толстого.

IX

Приемы их баталистической техники сохраняют до сих пор все свое значение. Их очерки психологии сражений останутся в литературе неумирающими образцами даже в эпоху полного переворота внешних приемов борьбы. Абсолютные начала военного страдания, раскрытые Стендалем и Толстым во всей их обнаженности, исчерпанный ими до дна ужас массовых кровопролитий сохраняют все свое непреходящее значение и в совершенно изменившихся условиях борьбы.

По крайней мере, до последнего времени изобразители битв продолжают работать по принципам школы Стендаля и Толстого. Недавний изобразитель русско-японской войны французский

романист Клод Фарер начинает свое описание с толстовского положения, что правила учебной стрельбы неприменимы на войне, и каждая битва полна непредвиденных неожиданностей. Несмотря на все усложнение и развитие новейшей стратегической техники, глубочайшая внутренняя сущность войны остается неизменной, и героизм взаимного истребления сохраняет всю свою безнадежность под Цусимой и Мукденом так же, как под Ватерлоо, Бородином и Севастополем.

В этой области битвенной психологии, в сфере восприятия массовых страданий и смерти новым художникам нечего прибавлять к сказанному Стендалем и Толстым. Вряд ли что-нибудь остается еще сделать после них в деле протрезвления всех иллюзий о войне. Оба они сумели лишить походы и сражения всех ореолов их внешнего героизма, оба разглядели в военной действительности ту особенную трагическую будничность, которую решили противопоставить всем блестящим легендам о торжественном параде победоносных войн. Они навсегда уничтожили батальные предания о гарцующих генералах под развернутыми знаменами и стройных кадрах наступающих войск. Исконная, исключительная проза и сплошной ужас военной действительности — вот установленная ими истина.

Это одинаковое воззрение объясняется их согласным разрешением основного вопроса о смысле и целях человеческой жизни. При всем различии их характеров, их философии, их религиозных убеждений, Стендаль и Толстой одинаково признали вопрос о личном счастье решающим моментом во всех раздумиях о смысле жизни. Это общее почти всем философам человеческих судеб убеждение, вдохновлявшее даже апологета страдания Достоевского, сводится к сознанию, что каждая минута краткого человеческого существования должна стремиться к полноте блаженства.

Вера в этот скрытый закон проходит через все писания Стендаля и является одним из основных тезисов Толстого в эпоху написания его больших романов. Наше существование осмыслено лишь в том случае, если мы ежедневно отправляемся на охоту за счастьем, утверждает Стендаль. Жизнь наша получает смысл добра, когда мы строим ее по велениям личного счастья, говорит Толстой в эпилоге к «Войне и миру» и в заключении к истории Левина.

А если вопрос о личном счастье является верховным для человека, нет в ряду человеческих дел более гибельного и жестокого, чем тот чудовищный конгломерат страданий и зол, который зовется войною. Маркиза дель Донго, протестующая против вторжения этой общественной катастрофы в святилище ее

личных переживаний, равнодушный Левин, отважно поставивший свою семейную жизнь выше всех славянских вопросов, — таковы последние слова Стендаля и Толстого в их философии войны.

Без предвзятых протестов против оружия и традиционных пацифистских проповедей оба они вынесли из своего богатого военного опыта глубокое убеждение в том, что сабля убивает дух и война по существу своему противна человеческой природе.

Таков последний смысл критики милитаризма в «Chartereuse de Parme» и «Lucien Leuwen», в «Севастопольских рассказах» и «Войне и мире».

Достоевский и Европа

О грустно, грустно мне!
Ложится тьма густая
На дальнем западе, стране
святых чудес…

Хомяков.

I

В эпоху своих путешествий по Европе Достоевский совмещал в себе легендарный образ русского странника с новейшим типом литератора-туриста. В его паломничестве по святым местам западной культуры одинаково сказались влечения к реликвиям вечного и острый интерес ко всем достопримечательностям современности. Выставки и театры, суды и парламенты, курзалы и кафе привлекали его не меньше музеев и библиотек, соборов, базилик и пантеонов. Выше всего ценя в блужданиях по чужим краям поэзию бездомной жизни и просветленность кочующей души, он не перестает накоплять в своей записной книжке бытовые материалы дорожных наблюдений. Примыкая всей своей тоской славянского скитальца к старинной паломнической традиции игумена Даниила или инока Парфения, он являет у нас тип странствующего литератора на манер Стендаля или Мериме:

с посохом и котомкой русского странника за плечами он торопливо заносит на поля своего гида Рейхарда путевые заметки для журнальных статей.

Он прекрасно изучил Европу. Он посетил в ней столицы, курорты и тихие культурные центры. Он жил в Париже, Риме, Лондоне, Вене, Берлине, Праге, Копенгагене, он останавливался во Флоренции, Генуе, Венеции, Милане, Неаполе, Турине, Ливорно, Дрездене, Кельне, Женеве; он знает Триест, Люцерн, Висбаден, Веве, Монтре, Баден-Баден, Эмс. Интересуясь преимущественно европейскими городами, он не остается равнодушным и к тому, что называет сам «чудесами природы». Он любуется берегами Рейна, предпринимает поездку по Фирвальдштетскому озеру, вспоминает в Петербурге солнечные ущелья Таунуса, на севере Европы мечтает об Альпах и равнинах Италии, а во Флоренции, в летнем саду Boboli восхищается цветущими кущами декабрьских роз.

Но гораздо сильнее привлекают его «святые камни» европейских городов. По пути он жадно улавливает в памятниках, зданиях и музейных витринах отголоски всех эпох европейского прошлого. Античность в развалинах Форума и Колизея, средневековье в готике Кельна и Парижа. Ренессанс в храме св. Петра, Флорентийской Баптистерии и знаменитом соборе Maria del Fiore, искусство всех времен в Уффициях и Палаццо Питти, в Лувре и Дрезденской галерее, — все это не перестает привлекать и волновать его.

Но при всем их богатстве, эти неподвижные следы истории не заслоняют перед ним всех зыбких отражений текущей жизни. Останки эпох в мраморе, граните и красках не могут понизить его острейшего интереса к приносящимся токам современности в толпах парижских бульваров или лондонской всемирной выставки. Скитаясь по странам и городам, он одинаково посещает романские часовни Тосканы и танцевальные залы Гай-Маркета, феодальные башни Шильонского замка и игорные казино баденских курортов. Пестрые цифры разграфленных табло рулеток волнуют его не меньше темных полотен старых мастеров, и быт европейского отеля он описывает с такой же живостью личных впечатлений, как и ландшафты дрезденского Цвингера.

Но лучше всего он изучил в Европе людей. За табльдотами итальянских гостиниц, в дрезденских и флорентийских читальнях, перед балюстрадами всяких Кренхенов и Кессельбрунненов, в парижском Cafe Anglais или павильонах всемирной выставки, в ресторанах, вагонах и театрах — он всюду внимательно следит за своими соседями или пристально наблюдает проходящую толпу. Немецкие профессора и

лондонские рабочие, англиканские священники и католические миссионеры, баденские крупье и швейцарские кельнеры, парижские гиды и английские туристы, наконец, любопытнейший экземпляр человеческой породы — французский буржуа Второй империи, — ко всему этому Достоевский присматривался и прислушивался с величайшим вниманием. Европейцы всех типов и всех категорий были знакомы ему. Он изучает французского адвоката по Жюлю Фавру, он узнает русского эмигранта в своих лондонских посещениях Герцена и женевских встречах с Огаревым, он знакомится с европейским писателем и дипломатом в лице Мельхиора де Вогюэ.

Достоевский был в Европе в интереснейший момент ее новейшей истории. Он находился в нескольких часах от Эмса в те роковые июльские дни 1870 года, когда Вильгельм отказал в аудиенции Бенедетти, пацифист Тьер был освистан в палате депутатов, и Бисмарк намечал эпохи международных кровопролитий знаменитым сокращением королевской депеши. Он был в Дрездене и в те трагические дни, когда саксонская и прусская армии соединились под Седаном и Гамбетта крикнул среди возмущенных воплей Национального Собрания: «Людовик Бонапарт перестал царствовать во Франции!» Он прожил в Германии весь период франко-прусской войны, читал неожиданно появившиеся на всех стенах плакаты: «Der Krieg ist erklärt»! и через год присутствовал при торжественной встрече возвращающихся из Франции войск. Он успел за это время лично слышать от немецких профессоров требования разрушения Парижа и в рукописях читал отрывочный дневник действующей армии — письма немецких солдат об ужасах кампании. Он из центра Саксонии услышал знаменитый ответ Жюля Фавра Бисмарку, полные ненависти и отчаяния слова, которые через три года он вспомнил в «Бесах», как лейтмотив для своей фантастической марсельезы:

— Pas un pouce de notre terrain, pas une pierre de nos forteresses!

Европа, несомненно, была одним из сильнейших впечатлений этой души, столь богатой сильными ощущениями. И, как все поражавшие Достоевского явления, она предстала перед ним в аспекте грандиозной и мучительной проблемы. В своих попытках разрешить эту великую загадку, он написал целую книгу о Европе, рассеянную по его романам, газетным обзорам и журнальным статьям.

Эта книга — некролог целого мира. Это — странное надгробное слово, в котором проповедник воздает благоговейную дань восхищения героической душе усопшего, его исканиям,

томлениям, достижениям и подвигам. Но среди своей хвалебной проповеди он внезапно замечает, что от мощей святого исходит трупный запах, и в смертельной тоске он с проклятиями отворачивает голову от его истлевающих останков. Как Алеша Карамазов, почуявший тленный дух от гроба своего наставника, он без оглядки бежит от него и где-то в стороне от людей, в одиноком ужасе, горькими слезами оплакивает смерть своего великого учителя и крушение своей юной веры в его святость.

Эти горестные раздумия отстаиваются в философские тезисы, из этой тоски вырастает книга Достоевского о Европе.

II

Раскроем ее страницы. Нас прежде всего охватит их глубокая печаль по угасшей душе великого западного мира. История увлечения Достоевского Европой и последующего разочарования в ней являет один из знаменательнейших случаев той типичной для людей его поколения духовной эволюции, которую принято называть у нас крушением религиозной веры в утопический Запад.

Тяга Достоевского к Европе возникла необыкновенно рано. По его собственному рассказу, уже на рубеже младенчества и детства, еще не умея читать, он с восторгом и ужасом вслушивался по ночам, как родители его читали на сон грядущий увлекательные романы Анны Ретклиф. Это момент возникновения его первых влечений к тому далекому и таинственному миру Удольфских замков и торжественных рыцарей, который предстал перед ним заманчивым видением в часы его детских бессониц, в тесной квартирке Мариинской больницы для бедных.

Впоследствии, в школьные годы, Достоевский проводит целые ночи в лихорадке над повестями Жорж Санд, бредит Шиллером, умиляется униженными и юродивыми Диккенса, благоговеет перед вселенскими образами Бальзака. Наконец, в первые годы самостоятельной жизни к его услугам оказывается вся библиотека Петрашевского: Фурье и Консидеран, Вольтер и Руссо, Ламменэ и Конт, Штирнер и Маркс. Целая плеяда европейских философов, поэтов и экономистов отрывочно и беспорядочно проходит перед ним в рефератах и спорах кружка русских фурьеристов. В сумбуре доктрин и утопий, теорий и фантазий, гипотез и систем два слова загораются перед ним неожиданным заревом и глубокими ранами выжигаются в его сердце. Им никогда не суждено будет окончательно зарубцеваться, и до своих последних страниц Достоевский не перестанет болеть, томиться и вдохновляться

ими. Эти два слова — всеобщее счастье.

Мечта французских утопистов, пленившая Достоевского в 40-е годы, эволюционировала с ростом его идей. С годами она затмевалась другими его умственными увлечениями, преображалась в совершенно новое учение, окрашивалась в тона его религиозно-национальной философии и из примитивной плоскости материального благополучия переносилась в сферу его заветных идей о грядущем духовном единении человечества. В этом виде она появляется в его последних писаниях, как бы свидетельствуя, что через все катастрофы своей личной жизни Достоевский пронес эту раннюю веру в возможность всемирного братства до своих предсмертных страниц.

«Золотой век, — пишет он в одной из своих последних книг, — мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть».

Но в молодости идейная жизнь Достоевского прошла всецело под знаком этого туманного лозунга. Далекий мир, зародивший его формулу, предстал перед автором «Бедных людей», как священная колыбель новой религии человечества, а духовные соблазны всех апостолов этого утопического будущего начали догматически врастать в его создающееся мировоззрение. Даже в своем показании следственной комиссии по делу Петрашевского он не перестает восхищаться фурьеризмом, который «очаровывает душу своею изящностью, обольщает сердце любовью к человечеству, удивляет ум своею стройностью». С таким чистосердечием исповедуется неофит Достоевский в конфессионале николаевской жандармерии.

Эту веру он понес на эшафот и в Сибирь. Он уходил на каторгу, отказываясь понимать логику той загадочной человеческой комедии, где возможны незаметные герои, добровольно лишающие себя прав на счастье, музыкальные гении, прозябающие в крепостных оркестрах, и смертные приговоры за чтение писем Белинского. Но все это он готов был признать случайными эпизодами в торжественном ходе мировых судеб раз на свете есть страна, где готовится всеобщее счастье.

Через десять лет он вернулся из Сибири с тем же убеждением, быть может, только углубленным каторжным опытом. Он знал теперь, что есть на свете сладострастники, которые режут детей, и шпицрутены, превращающие в гной и кровь человеческие спины. Но все эти впечатления он героически вытерпел, продолжая по-юношески верить, что где-то медленно зреет, но пышно зацветает то великое, могучее, прекрасное и

желанное, что зовется всеобщим счастьем.

В Сибири, как и в 40-е годы, Достоевский чувствует всю несоизмеримость России и Европы. Он из Семипалатинска в письме к Майкову выражает свою полную солидарность с идеей заключительных строк Клермонтского собора о том, что Европу и назначение ее окончит Россия.

Но Запад не перестает представляться Достоевскому страною сказочных достижений. «Почему Европа, — спрашивает он накануне своей первой заграничной поездки, — имеет на нас, кто бы мы ни были, такое сильное, волшебное, призывное впечатление?.. Ведь все, решительно все, что есть в нас развития, науки, искусства, гражданственности, человечности, все, все ведь оттуда, из той же страны святых чудес… Неужели же кто-нибудь из нас мог устоять против этого влияния, призыва, давления?»

И Достоевский пользуется первой же возможностью, чтобы вырваться в эту обетованную страну. Вернувшись из Сибири, он погружается в лихорадку всяких литературных работ и предприятий, переиздает свои старые повести, готовит новые романы, редактирует журнал, пишет статьи. Только через два года ему удается вырваться из этой беспрерывной работы, и вот 8 июня 1862 года, с мучительно-отрадным сердцебиением, он подъезжает, наконец, к Эйдкунену.

III

Это — крупная дата в истории его души. Она отмечает начало крушения одного из самых глубоких и долголетних верований Достоевского. Русский смертник и каторжник, на пороге страны святых чудес забывающий боль воспоминаний о своих кандалах и саване приговоренного, в ожидании великого зрелища белых одежд и пальмовых ветвей, — какой это трогательный и грустный образ!

Разочарование было глубоким и непоправимым. Ему удалось увидеть Европу с птичьего полета, как землю обетованную с горы, и за два месяца своего первого путешествия он собрал целую коллекцию тех синтетических, панорамных и перспективных впечатлений, о которых он мечтал еще в русском вагоне.

Зарубежное Эльдорадо обмануло все его ожидания. Он увидел в Лондоне рядом с кристальным дворцом всемирной выставки полуголое, дикое и голодное население Уайтчапеля. Он наблюдал по соседству с промышленными храмами Сити полумиллионные толпы рабочих, угрюмо справляющих свой безрадостный шабаш. Он видел в праздничных толпах Гай-

Маркета матерей, приводящих на промысел своих малолетних дочерей, чахоточных красавиц над бокалами джина и шестилетних девочек в грязных лохмотьях с выражением безвыходного отчаяния на лице.

Но еще тягостнее было то, что развернулось перед ним на континенте. Во что превратились заветы 89 года в обществе, ими созданном? Вместо свободы — образцовая организация сыска и шпионства; вместо равенства — жадное стремление накопить максимум денег и завести как можно больше вещей; вместо братства — начало особняка, усиленного самосохранения, себялюбивой замкнутости. А по ту сторону Рейна такое же всеобщее накопление гульденов добродетельным трудом и бесчеловечными жертвами, в упорном стремлении породить через пять поколений многомиллионного Гопе и К°. Облик европейского мещанства середины столетия предстал перед ним в таких размерах, что болотное довольство немецких и французских буржуа показалось ему еще ужаснее лондонского отчаяния и мрачности.

Эти впечатления укрепились в нем в последующие годы. Он узнал, как женевские филантропы, обратив преступника на путь истины, спокойно отправили его на эшафот. Он видел, как «самая ученая и просвещенная из всех наций бросилась на другую, столь же ученую и просвещенную, и, воспользовавшись случаем, загрызла ее, как дикий зверь, выпила ее кровь, выжала из нее соки в виде миллиардов дани и отрубила у нее целый бок в виде двух самых лучших провинций». Он видел, как коммунары с нескольких концов подожгли Париж, и ему померещилось даже, что «эстетическая идея в новом человечестве помутилась». Он видел, наконец, по его собственному рассказу, как «вся Европа, по крайней мере, первейшие представители ее, все разом отвертываются от миллионов несчастных существ — христиан, человеков, братьев своих, гибнущих, опозоренных, и ждут, ждут с надеждою, с нетерпением, когда передавят их всех, как гадов, как клопов, и когда умолкнут, наконец, все эти отчаянные призывные вопли спасти их, вопли, Европе досаждающие, ее тревожащие».

Неудивительно, что он пишет из Германии своим русским корреспондентам: «Если б вы знали, какое кровное отвращение до ненависти возбудила во мне к себе Европа!..»

Но уже первое путешествие Достоевского окончательно искоренило его веру в Запад. Следующие поездки за границу он предпринимает без всяких иллюзий и ожиданий. Глубокая безнадежность, полное омертвение чувств над раскрытой могилой — вот европейские впечатления его последующих скитаний.

— «Тогда особенно слышался над Европой как бы звон

похоронного колокола, — рассказывает он устами Версилова о своем самом длительном пребывании на Западе. — Да, они только что сожгли тогда Тюильри… Там была брань и логика; там француз всего только был французом, а немец — всего только немцем, и это с наибольшим напряжением, чем во всю их историю; стало быть, никогда француз не повредил столько Франции, а немец своей Германии, как в то именно время. Тогда во всей Европе не было ни одного европейца. Только я один, между всеми петролейщиками, мог сказать им в глаза, что их Тюильри — ошибка…»

И на вопрос своего собеседника: «Что же, Европа воскресила ли вас тогда?» — Версилов-Достоевский убежденно отвечает:

— «Воскресила ли меня Европа? *Но я сам тогда ехал ее хоронить*».

К концу жизни он спокойно произносит эти слова. Но в эпоху своей первой поездки гнет впечатлений от мертвого тела Европы показался ему невыносимым. Достоевскому почудилось, что почва уходит из-под его ног, что мир срывается с петель и предопределенный в книгах великий и страшный конец начинает осуществляться. На него повеяло апокалипсисом.

Из-за кристального дворца всемирной выставки, из-за башен Нотр-Дам и Кельна, из-за куполов, крестов и шпилей ему померещилось видение несущегося всадника, гигантского и неумолимого, Четвертого Всадника Откровения Иоаннова, Всадника на Бледном Коне.

IV

Однажды, рассказывает Вогюэ, Достоевский сидел с ним в Париже, на террасе Английского кафе. Вид толпы и огней сообщил ему странное возбуждение. Он оживился, разговорился и начал беспорядочно бросать негодующие фразы о Европе, о Франции, о Париже.

— Появится среди ночи, — вещал он французскому критику, — появится среди ночи пророк в Café Anglais и напишет на стене три пламенных слова. Они послужат сигналом гибели старого мира, Париж рухнет в крови и пожарах со всем, что составляет теперь его гордость, со всеми его театрами и кофейнями!..

По свидетельству удивленного Вогюэ, их невинное кафе представлялось пророчествующему писателю каким-то сердцем нового Содома. Обычный вечерний вид парижских улиц внушил Достоевскому такое безграничное возмущение, что неожиданный

огонь его библейского гнева напомнил французскому критику образ пророка Ионы, громящего Ниневию.

Таким остается Достоевский и во всех своих писаниях о Европе. В сатирических очерках *Времени* о своей заграничной поездке Достоевский так же неожиданно, как и на террасе Английского кафе, преображается из литератора-туриста в бичующего пророка. *Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса, воочию совершающееся,* — вот какие определения попадаются в его заграничных заметках. Обоготворение Ваала, вопли к престолу Всевышнего: «доколе, Господи?» — язычество, потоп и Вавилонская башня — вот обычная терминология его путевых фельетонов.

Замечательно, что именно в Европе, в эпоху своего долголетнего отсутствия из России, Достоевский прочитывает эти строки:

> Четвертую печать он снял, и мне
> Четвертое животное сказало:
> «Иди и виждь»! И я взглянул: конь бледен,
> На оном всадник — Смерть. И целый ад
> За нею шел. Ей власть была дана
> Над четвертью земли, чтоб умерщвлять
> Людей мечом, и голодом, и мором.
> И всякими зверьми земными…
> Солнце,
> Что вретище, потускло. И луна
> Кровавой стала. Звезды с небеси
> Посыпались, как сорванные ветром,
> Незрелые плоды со смоковницы,
> И небо скрылось, свившися, как свиток,
> С великим шумом…
> Се грядет день страшный,
> День гнева и суда! Кто устоит?

Это тот майковский перевод четвертой главы Апокалипсиса, которым Достоевский восхищается в своих женевских письмах. И до последних страниц он не перестает применять видений Иоанна Богослова к жизни современной Европы. Ожидание близкого конца, ощущение надвигающейся катастрофы, предчувствие гибели целого мира — всем этим «Дневник писателя» и «Зимние заметки» заставляют вспомнить пророчества с Патмоса.

И в своей публицистике этот новый предвестник народных агоний глухо предсказывает, что скоро лик Запада изменится, что

Европу ждут огромные перевороты, такие, что ум людей отказывается верить в них, считая осуществление их фантастическим. Но часто он громогласно вещает, что «в Европе все подкопано и, может быть, завтра же рухнет бесследно на веки веков, а взамен наступит нечто неслыханно новое, ни на что прежнее не похожее». В журнальной полемике он открыто бросал в лицо своим противникам: «Она накануне падения, ваша Европа, повсеместного, общего и ужасного… Все рухнет в один миг и бесследно».

И вот тут-то проблема Европы предстала пред ним во всей своей остроте. Неужели это чудовище было творцом тех преображающих мир замыслов, которыми долгие годы мучился и жил Достоевский? Неужели из гигантских челюстей этой звероподобной пасти прозвучали те святые слова, за которые он шел на эшафот и томился на каторге?

Вопрос ставился с неумолимостью приговора. Интерес психологической проблемы отступал пред острой тревогой за смысл пережитых страданий. Достоевский знает, что от разгадки зависит оправдание или осуждение его 40-летней жизни. Он должен определить теперь, стоило ли гнать детский сон, чтобы лихорадить над романами Ретклиф, забрасывать чертежи и дифференциалы ради Шиллера и Бальзака, оставлять Миннушек, Кларушек и Марианн, чтобы плакать над страницами Жорж Санд и восхищаться «чарующим» Фурье в камере Петропавловской крепости.

Неудивительно, что он жадно вглядывается в знаки этого трагического ребуса и по-своему разгадывает его.

Европа в процессе умирания. Великая творческая душа ее уже оставила тело, но оно еще продолжает шевелиться и двигаться, как змея с раздавленной головой. Все величие Запада — в святыне духа, навеки угасшего в нем, весь ужас современности — в созерцании его разлагающегося тела. Преклонимся же перед светлой памятью его прекрасного прошлого, но бежим от зачумленного настоящего!

Это устраняло загадку, но далеко не разрешало ее. Достоевский почувствовал сам, что допустил ошибку в своих выкладках, и внешне разрешенная проблема продолжала интриговать и мучить его. Он не заметил, что и в Европе осталась горсть людей, которая не хуже его видела безобразие ее новой эпохи и с не меньшей горестью оплакивала плоские обманы текущей действительности над вековыми надеждами и ожиданиями.

Этот затаенный ужас западного мира перед собственным обликом Достоевский не почувствовал в своих скитаниях. Он не

расслышал плача старой Европы над разбитыми иллюзиями прежних столетий и под погребальный звон своей публицистики начал хоронить воображаемого покойника, не замечая, что его расширенное скорбью сердце продолжало по-прежнему взволнованно биться.

Это ощущение смерти европейского духа во всех гробах и склепах мещанской культуры, это апокалиптическое чувство конца дало основной тон всей книге Достоевского о Европе.

V

Но как палачи приговоренных королей благоговейно преклоняли колени, прежде чем занести топор над головою жертвы, Достоевский перед окончательным осуждением Запада отдает ему последние почести.

«— Я хочу в Европу съездить, Алеша… и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, — в то же время убежденный всем сердцем моим, что все это давно уже кладбище и никак не более. И не от отчаяния буду плакать, а лишь просто потому, что буду счастлив пролитыми слезами моими. Собственным умилением упьюсь».

Таков вывод его долголетних раздумий о Европе. Западный мир — кладбище, но все великие имена его прошлой истории высечены на плитах его гробниц. К ним Достоевский относится с прежним благоговением, на их урны он не перестает плести венки.

Кто же эти дорогие покойники?

Это все кумиры его ранних чтений. Это прежде всего великие поэты Ренессанса и его непосредственные предтечи: Шекспир, которого он благоговейно поминает в «Бесах» за его бессмертную хронику «Генриха IV» и перед которым он преклоняется на своих последних страницах за «неисследимую глубину» его мировых типов человека арийского племени; Данте, именем которого Иван Карамазов определяет высокую художественную ценность русских народных легенд: Сервантес, вдохновляющий его на создание русского «рыцаря бедного», князя Мышкина, тем бессмертным философским романом, который Достоевский считает величайшей и самой грустной из книг, созданных человеческим

гением.

Это затем великие писатели семнадцатого столетия. Это Паскаль, которого Достоевский читал уже в инженерном училище, вспоминает в «Бесах» и в тоне которого написано знаменитое заключение пушкинской речи. Это французские трагики, восхищавшие его в молодости. Правда, теперь он их находит иногда немного «парфюмированными», но все же Расин — «великий поэт, хотим или не хотим мы этого с вами, мистер Астлей!»

Это, наконец, мировые классики восемнадцатого века. Перечитанные им за границей Вольтер и Дидро углубляют скептическую струю его последних произведений и подготовляют в его религиозной философии горючий материал для взрывов карамазовского бунта. Рядом с ними «великий Гете»; Достоевский зачитывается его «Торквато Тассо» до запоминания наизусть длиннейших монологов трагедии; он пишет в «Дневнике писателя» целую главу о предсмертной молитве Вертера и под знаком «Фауста» вырабатывает план «Братьев Карамазовых».

Но еще сильнее власть над ним Шиллера. Это главный источник его юношеской экзальтации, это поэт, которым Достоевский положительно бредит в школьные годы. Впоследствии, за свои слишком беззаветные восторги, автор «Записок из подполья», никому не прощавший своей любви, мстит творцу «благородного пламенного Дон Карлоса» язвительной иронией своих Свидригайловых и подпольных философов. В их устах имя Шиллера приобретает характер оскорбительной клички, которую они охотно бросают, как дурацкий колпак, в лицо каждого энтузиаста и мечтателя. Но в своем последнем романе он снова благоговейно обнажает голову перед именем поэта, ставшего у нас почти национальным. Устами Дмитрия Карамазова, страстно декламирующего «Гимн радости», Достоевский словно хочет искупить грех своего несправедливого отступничества. В своем предсмертном произведении он словно торопится воздать прощальную хвалу тому поэту, который «в душу русскую всосался, клеймо в ней оставил, почти период в истории нашего развития обозначил…»

И когда в текущей журналистике раздается отрицательный отзыв о Шиллере, Достоевский в сотрудничестве со Страховым дает негодующий отклик. В ответ на замечание газеты *Век:* «мы не очень высоко ставим Шиллера», редакция *Времени* анонимно помещает полемическую *«Заметку на одну газетную строчку»* с пушкинским эпиграфом:

Поговорим о бурных днях Кавказа,

О Шиллере, о славе, о любви.

Вот как журнал Достоевского отпарировал удар, нанесенный величию творца «Дон Карлоса»:

«*Век* заговорил о Шиллере по поводу издания г. Гербеля. Это издание должно было привести ему на память, что Шиллер принадлежит к главным любимцам нашей молодой литературы и нашей читающей публики, что без этого и издание Гербеля было бы невозможно. Но, очевидно, на эту любовь наших читающих и пишущих людей к Шиллеру, любовь, идущую от Жуковского и продолжающуюся до наших дней, *Век* смотрит неблагосклонно.

Между тем, если на литературу смотреть с уважением, то дело явится совсем в другом свете. *Мы должны особенно ценить Шиллера, потому что ему было дано не только быть великим всемирным поэтом, но, сверх того, быть нашим поэтом.* Поэзия Шиллера доступнее сердцу, чем поэзия Гете и Байрона, и в этом его заслуга; от этого ему многим обязана и русская литература.

Вообще многие поэты и романисты Запада являются перед судом нашей критики в каком-то двусмысленном свете. Не говоря уже о Шиллере, вспомним, напр., Бальзака, Виктора Гюго, Фредерика Сулье, Сю и многих других, о которых наша критика, начиная с сороковых годов, отзывалась чрезвычайно свысока. Перед ними был виноват отчасти Белинский. Они не приходились под мерку нашей слишком уж реальной критики того времени. Если сам Байрон избежал жестокого приговора, то этим он обязан, во-первых, Пушкину, а во-вторых, протесту, который вырывался из каждого стиха его. А то и его бы мы развенчали. Он-то уж никак не подходил под мерку»[19].

Байрона Достоевский относит к героическому периоду творчества Европы, как и других своих ближайших предшественников, в лице Гофмана или Вальтер Скотта. Уже к концу жизни он признает байронизм великим, святым и необходимым явлением в жизни европейского человечества. К тому же славному прошлому он относит и все поколение своих старших современников, частью закончивших к 70-м годам свою деятельность, как Бальзак и Диккенс, или все еще здравствующих, как Жорж Санд и Гюго. Их он относит целиком, со всеми последними произведениями к угасшей творческой душе Запада.

Он и в эту эпоху преклоняется перед «великим христианином» Диккенсом, он по-прежнему чтит создателей нового французского романа. Путешествуя по Европе, он с увлечением прочитывает «великую вещь» — *Несчастных* Гюго. В флорентийской читальне русских газет он случайно находит

собрания сочинений Бальзака и Жорж Санд. И вот весь интерес к политической современности и текущей литературной работе забыт над старыми романами великого духовидца Человеческой комедии и «ясновидящей предчувственницы» будущего всеобщего счастья…

В обширной книжной культуре Достоевского европейским писателям от Данте до Бальзака принадлежит не менее крупная роль, чем всем великим именам его родной литературы.

VI

Но чтениями не ограничивалось отношение Достоевского к европейскому творчеству. Прошлое западного искусства во всех его проявлениях никогда не переставало привлекать и волновать его.

Он знает и любит европейскую живопись. Он бродил по музеям, соборам и часовням, внимательно всматриваясь в картины, иконы, витражи и фрески. Он наметил себе любимые шедевры в этих светлых галереях и полутемных притворах и научился прекрасно разбираться в старинных школах.

Столько разъезжавший по Германии, столько бродивший по немецким музеям, Достоевский не чувствует влечения к темному, больному и жестокому миру ранней германской живописи: его влечет к себе просветленность жизни в творчестве великих итальянцев. В Дрезденской галерее он проходит мимо всех образцов жуткой живописи немецкого Возрождения, чтоб всецело отдаться светлым ощущениям иного искусства. Спаситель не привлекает его на картинах Кранаха и Гольбейна, где Он изображен с зияющими ранами глубокими стигматами, весь покрытый кровавым потом, с плетью и розгами в руках. Ему кажется, что от подобных изображений Христа «у иного еще может вера пропасть», и образ мертвого и разлагающегося Спасителя на картине Гольбейна он помещает в одной из самых мрачных зал убийцы Рогожина.

Все точные изображения мучений святых, которых колесуют или сжигают на кострах, все эти раздробленные члены, раскрытые язвы, искаженные лица, скорченные дикими судорогами тела распятых разбойников и святых вызывают в нем явное отвращение. Он любуется образом Христа на полотнах Тициана или Корреджио, где Богочеловек выступает, как в легенде Ивана Карамазова, благостным, светлым и мирным. Недаром келья старца Зосимы увешана гравюрами с великих итальянских мастеров. Достоевский постоянно искал в европейском искусстве

гармонических начал живописи Возрождения.

От каторги и подполья, от черных каналов Петербурга, от темного погреба, где корчится в обманных судорогах забрызганный отцовской кровью эпилептик Смердяков, от всех этих жутких и мучительных видений он постоянно рвется в какой-то «свете тихий» ясного, улыбающегося и примиряющего творчества. Он приходит в восторг от солнечных видений Клода Лорэна, этого Рафаэля ландшафтной живописи, и устами своего Версилова восхищается его картиной «Акис и Галатея», где уголок греческого архипелага с цветущим побережьем, голубыми ласковыми волнами и закатными лучами представляется ему светлым воспоминанием о колыбели европейского человечества.

И как его любимый «Рыцарь бедный», которого так охотно вспоминают его герои, он ощущает какую-то вечную тоску по Мадонне. Культ Богоматери был ему близок и понятен. Он любил повторять народные речения о Богородице — «скорой заступнице, кроткой молельнице»… Знаменательным штрихом он отмечает в гостиной Версиловых, рядом с киотом старинных фамильных образов, «превосходную большую гравюру дрезденской Мадонны». Он старательно собирает у себя снимки с изображения Святой Девы Рафаэля, Мурильо, Корреджио, устами Мышкина сравнивает лица тихих и задумчивых девушек с образом кроткой гольбейновой Мадонны и привозит с собою из-за границы в Петербург громадных размеров копию Сикстинской Богоматери, которая постоянно висит в его рабочем кабинете[20].

С ненавистным католичеством Достоевский неизменно примирялся во всех великих созданиях романского искусства — в живописи и скульптуре, в архитектуре и музыке.

Готика восхищает его до того, что он готов стать на колени перед Кельнским собором. Осматривая св. Петра, он чувствует холод по спине. Знаменитая campanile флорентийского собора приводит его в восторг. А лепная porta Ghiberti в Баптистерии с барельефами на евангельские сюжеты, та самая дверь, которую Микеланджело признал достойной украшать врата рая, так восхищает Достоевского, что он мечтает накопить денег, чтобы купить фотографию этих дверей в натуральную величину.

Так же относится он и к старой европейской музыке. Много посещавший в молодости концерты и оперу, Достоевский значительно углубил свою природную музыкальность. Это чувствуется в таких отрывочных страницах его музыкальных впечатлений, как страстное пение Вельчанинова, фантастическая оратория Тришатова, скрипичный концерт знаменитого виртуоза С-ца, ночная импровизация Ефимова или гениальная фортепианная «штучка» Лямшина на тему «Франко-прусская

война».

Наряду с русскими композиторами, с Глинкой и Серовым, которых Достоевский особенно любил, он умел ценить и старых европейских мастеров. Как все люди его поколения, он любил Мейербера[21].

Моцарт и Бетховен оставались всегда предметами его особенного поклонения, и любимой музыкальной вещью его была бетховенская Sonate pathétique. Он обнаруживает редкую критическую впечатлительность и смелость выражения, говоря в одной из ранних своих повестей, что музыка Роберта Дьявола *кладбищем пахнет*. Он даже знает старинные мотивы католических месс и с увлечением вспоминает Страделлу, имея в виду, вероятно, его самую популярную вещь — Oratorio di San Giovanni Battista, которая, по преданию, отсрочила трагическую смерть венецианского композитора и где именно раздаются те молитвенные, наивные, «в высшей степени средневековые» полуречитативы, о которых говорит Тришатов.

Такова универсальность знакомства Достоевского с европейским творчеством в его прошлом. Литература и, отчасти, философия, живопись и скульптура, музыка и архитектура, в их прекраснейших образцах, были ему знакомы. Его обширные чтения и долголетние скитания, при исключительной впечатлительности, широко приобщили его к западной культуре. Он понимал, что во многом обязан ей ростом собственной души, и не переставал благоговейно склоняться перед этими далекими и близкими своими учителями.

Вот почему он любил говорить, что «для настоящего русского Европа и удел всего великого арийского племени так же дороги, как и сама Россия, как и удел своей родной земли»; вот почему он называл Европу своим «вторым отечеством», «второю матерью нашей» и утверждал, что «народы Европы и не знают, как они нам дороги».

Но эти прекрасные слова никогда не относятся Достоевским к европейской современности. Их истинный смысл и назначение — служить смягчающими оговорками к его беспощадной критике современной Европы. Любовью к прошлому он хочет искупить свою глубокую неприязнь к настоящему. Христианский публицист, он после приступов вражды и отрицания, понимая, что любви к живому в нем нет и быть не может, призывает всю нежность своих воспоминаний о былом, которое не перестает восхищать, умилять и трогать его.

Он был, несомненно, глубоко искренним, когда говорил, что «у нас, русских, две родины: наша Русь и Европа, даже в том случае, если мы называемся славянофилами». В этом глубоком

определении, конечно, звучат нотки автобиографического лиризма. Европу Божественной комедии, Гамлета и Фауста, итальянских мадонн, готических соборов и бетховенских симфоний — всю эту «страну святых чудес» — Достоевский глубоко знает, высоко ценит и любит с обычной страстностью всех своих поклонений и отречений.

И какие неумирающие формулы он находит для выражения этой благоговейной памяти и ретроспективной любви! — «Европа — но ведь это страшная и святая вещь — Европа! О, знаете ли вы, господа, как дорога нам, мечтателям-славянофилам, по-вашему — ненавистникам Европы — эта самая Европа, эта „страна святых чудес?“ Знаете ли вы, как дороги нам эти „чудеса“ и как любим и чтим мы великие имена, населяющие ее, и все великое и прекрасное, совершенное ими? Знаете ли, до каких слез и сжатий сердца мучают и волнуют нас судьбы этой дорогой и родной нам страны?..».

Так, воздвигнув огромный могильный холм над целым миром, Достоевский преклоняет колени, обнажает голову и сквозь слезы искренней скорби говорит нам о величии и святости усопшего.

VII

Но если б в его власти было воскресить мертвеца, он не произнес бы своего «талифа куми»! Отталкивающий облик современной Европы вытравил в нем всякое желание видеть ее возрождение. И Достоевский безусловно принимает гипотезу об окончательной духовной смерти Запада.

Отсюда любопытнейшее явление в истории его мысли. Европейское творчество зрелой эпохи его жизни остается для него почти сплошь неведомою областью. Принятая им гипотеза о внутренней гибели Европы освобождает его от необходимости читать ее новые книги, слушать ее оперы и симфонии, всматриваться в создания живописи и архитектуры этой посмертной поры.

Казалось бы, его занятия обязывали его к совершенно иному отношению. Редактор и главный сотрудник двух распространенных журналов и столичного еженедельника, создатель своеобразнейшего явления русской журналистики — единоличного периодического издания, в котором он пытался дать философскую оценку крупнейшим явлениям современности, Достоевский фатально должен был в выборе своих журнальных тем наталкиваться на крупнейшие явления западного творчества.

Не переставая совмещать в эту эпоху свой обычный труд романиста с постоянной работой литературного и художественного критика, публициста и политического обозревателя, он касается в своих статьях самых разнообразных областей. Литература в ее прошлом и настоящем (Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Белинский, Тургенев, Некрасов, Толстой, Лесков, Островский), современная живопись (Репин, Семирадский, Ге, Куинджи, Маковский, Перов), внутренняя жизнь России (судебные процессы, пьянство, женский вопрос, отношение к евреям и полякам), внешняя политика и даже духовное прошлое Европы (Гете, Жорж Санд), — все это в большинстве случаев глубоко захвачено в журнальной работе Достоевского.

Но, словно утратив под конец жизни основную потребность каждого мыслителя жадно улавливать и впивать в себя все духовные токи современности, он неизменно обходит в своих статьях одну только область — текущее европейское творчество.

В литературной деятельности Достоевского это поразительная черта. Как раз в эпоху его усиленной журнальной работы несколько поколений его современников, рассеянные по студиям, библиотекам, кельям и рабочим кабинетам Европы, совместными ударами выковывают творческие замыслы, во многом созвучные его собственным заветным раздумьям. Что доносится к нему от этого богатого духовного оживления Европы в третью четверть прошлого столетия?

Много ли знает он о Флобере, об этом необыкновенно родном и близком своем современнике, который прожил тяжелое существование эпилептика и литературного мученика в вечных усилиях пробить в тяжелых пластах повседневную брешь к потустороннему? Много ли знает он о Ренане, об этом тоскующем мистике без веры, близком ему своим благоговением перед святостью самой благоуханной из легенд человечества? Что знает он об Ибсене, который в это время уже официально признан национальным поэтом и в качестве автора Бранда и Пер Гюнта усиленно переводится и комментируется журнальными глоссаторами Германии? В европейских читальнях Достоевский внимательно просматривает иностранные и русские газеты, но и литературная эпоха последних книг Бодлера и Карлейля и первых работ Гюисманса и Ницше остается вне его кругозора.

И таково его отношение не только к литературно-философскому творчеству Европы. Поклонник Моцарта и Бетховена, следит ли он за музыкальными событиями европейской современности? Много ли знает он о Рихарде Вагнере, имя которого к этому времени уже гремит с небывалой

силой по всей Европе? Доходят ли до создателя русского Парсифаля, в лице кн. Мышкина, пророчества долголетнего цюрихского изгнанника о грядущем искуплении человечества вселенским страданием, о конечном торжестве великой кротости, ведущей к высшей мудрости, о единственном источнике спасения мира в облике и слове Христа?

Что знает, наконец, этот внимательный посетитель европейских музеев и любовный созерцатель новейшей русской живописи о пластическом искусстве современной Европы? Эпоха странствий Достоевского — это пора возникновения, расцвета и решительных битв народившегося импрессионизма. В салоне 1865 года знаменитой «Олимпии» Манэ грозит гибель от тростей возмущенных посетителей, и Золя выступает в защиту новой школы рядом возмущенных статей, бичующих буржуа Второй империи не хуже всей серии Ругон-Маккаров. В 70-е годы движение разрастается. Появляются художники, которые всей сущностью своего искусства как бы воспроизводят в живописи творческие приемы Достоевского[22].

Но что знает о Манэ или Сезанне этот внимательный и остроумный критик Репина, Ге и Куинджи?

Что вообще привлекло, взволновало или вдохновило Достоевского в богатой творческой жизни Европы его эпохи, как волновали его в ранней юности все великие утопии и фантазии европейских мечтателей о грядущем человеческом счастье — все «святые чудеса» Шиллеров, Руссо, Диккенсов и Жорж Саид?

Из современного европейского творчества ему известны только самые громкие и бросающиеся в глаза явления. Но и о них он говорит между прочим и мимоходом, с той типической манерой торопящегося журналиста, который между делом, отдаленно и приблизительно, говорит о явлении, поверхностно и случайно знакомом ему. В лучшем случае мы находим у него беглые упоминания какого-нибудь имени или заглавия. Ни на одном творческом явлении современного Запада он не останавливается с тем вниманием, какое уделяет старшему поколению в лице Жорж Санд, или всей плеяде своих русских современников.

Баланс его сведений в этой области сводится к немногим данным. Из созданий Флобера он знает «Мадам Бовари», — книгу, которую читает накануне смерти Настасия Филипповна; вероятно, по переводу Тургенева, он знаком и с «Юлианом Милостивым», которого, по-видимому, вспоминает Иван Карамазов в своей знаменитой беседе.

Но на Флобера ему настойчиво указывал целый ряд обстоятельств. Помимо тургеневских переводов и громкого

процесса, вызванного знаменитым романом, Достоевский в своем собственном журнале прочел знаменательный отзыв о нем. В передовой статье о последнем литературном движении во Франции говорится о Флобере: «В своем романе „Мадам Бовари“ он достиг высшей степени наблюдательности, простоты и сдержанности стиля, действительности самой животрепещущей, самой бесстыдной, самой поразительной»[23].

Из книг Ренана он мимоходом упоминает только его главную работу. Знал ли он «Святого Павла», «Апостолов», «Антихриста», — книги, которые могли бы дать такую обильную пищу его религиозной фантазии и, может быть, ввели бы в более строгое русло водоворот его мыслей о Боге, Христе, католицизме, православии? Мы не имеем данных для точного ответа на этот вопрос, но во всех писаниях Достоевского мы не находим обратных указаний, и несомненным знаком отрицания может считаться молчание этого впечатлительного журналиста с его страстным темпераментом борца и глашатая, разрушителя и провозвестника.

Этот краткий список дополняют упоминания имен или заглавий отдельных произведений Штрауса, Золя, Дюма-сына, Мериме. Наконец, мы нашли у Достоевского фразу о «полной глубоких задач музыке Вагнера». Но это единственное упоминание имени немецкого композитора в анонимной редакционной заметке не может, конечно, служить доказательством знакомства Достоевского с творцом музыкальной драмы. Эта фраза, очевидно, навеяна целиком той корреспонденцией из Германии, к которой заметка Достоевского служит послесловием. В корреспонденции подробно излагается университетский курс в Гейдельберге, посвященный музыке будущего в связи с творчеством Рихарда Вагнера, и даже приводятся сведения о взаимной симпатии Бисмарка и знаменитого композитора. Этих сведений было, конечно, вполне достаточно для каждого редактора 70-х годов, чтобы признать на веру музыку Вагнера «полной глубоких задач».

Таково отношение Достоевского к европейскому творчеству двух последних десятилетий его жизни. Он почти целиком просмотрел всю замечательную эпоху, когда появились Бранд и Пер Гюнт, Саламбо, Сентиментальное воспитание и Искушение св. Антония, Мейстерзингеры и Кольцо Нибелунгов, св. Павел и Антихрист, Рождение Трагедии и Человеческое — слишком человеческое. Все эти памятные даты европейской мысли для Достоевского прошли незамеченными.

Это тем удивительнее, что его ближайшие сотрудники и идейные единомышленники внимательно следят за умственной

жизнью Запада. Страхов помещает в журналах Достоевского переводы из Ренана, Тэна, Милля, Куно-Фишера; Серов приводит «гениальные слова» Рихарда Вагнера из его «Kunstwerk der Zukunft» о перерождении симфонии и слиянии всех искусств в музыкальной драме; Аполлон Григорьев признает Ренана «глубоким и самостоятельнейшим мыслителем»; *Гражданин* говорит о Теофиле Готье, «как об одном из умнейших людей Франции», и, наконец, Серов, Аполлон Григорьев и анонимные авторы *Гражданина* пишут о Карлейле. В журналах Достоевского мы находим в оригинальных исследованиях, переводных статьях или выдержках обстоятельные сведения о «Старой и новой вере» Штрауса, о толковании Куно-Фишера к учению Спинозы о Боге, о философии бессознательного у Гартмана, о защите войны у Прудона, об исторических теориях Гервинуса и «Ведьме» Мишле, о Сент-Бёве и Огюсте Конте, о Гейне и Леконт де Лиле[24].

И только в писаниях самого Достоевского мы не находим отзвуков на все эти голоса. В его журнальных и газетных статьях, среди рассуждений о восточном вопросе и Анне Карениной, о речах Спасовича и молитвах великого Гете, о «Бурлаках» Репина и «Псаломщиках» Маковского, об орлеанистах, бонапартистах, иезуитах, спиритах и штунде, мы почти ни слова не находим о современном европейском творчестве.

По «Дневнику писателя» можно было бы предположить, что в Европе вымерло все поколение поэтов, философов, художников, музыкантов и остались в ней одни только маршалы Мак-Магоны и лорды Биконсфильды. О них Достоевский пишет подробно и многословно, угрожая и негодуя, оспаривая и возмущаясь. Воюя с дипломатами и генералами, он свергает режимы, восстанавливает династии, раскрывает заговоры, предостерегает и казнит. Он оставил любопытные страницы мистической публицистики, в которой обычный газетный материал толкуется в библейском тоне и темы передовиц вздернуты до ювеналовского пафоса.

Но вместе с этими курьезами старой журналистики Достоевский сообщил нам и глубокое сожаление о том, что он прошел равнодушно мимо стольких ростков вечного, не уловил всех глубоких созвучий народившихся европейских идей с его собственными заветными верованиями, не расслышал Вагнера, не заметил Ибсена и не раскрыл вместо своей любимой «Indépendance Belge» новых книг старика Флобера или юноши Ницше.

VIII

Но обычная острота его наблюдений помогла ему глубоко заглянуть в сущность национальных характеров Европы. В русской художественной литературе Достоевский дал серию интереснейших, очерков народной психологии, не ограничиваясь, как Толстой, сравнительной параллелью духовных типов России и Франции.

В одном из своих самых художественных произведений, в «романе», или, вернее, повести «Игрок», Достоевский как бы устроил смотр главным национальностям Запада за игорным столом европейского курорта. Дополнением к этим страницам «Игрока» являются «Зимние заметки о летних впечатлениях», с их остроумнейшим «опытом о буржуа», — заметки, в которых Страхов усматривает некоторое влияние Герцена, — затем все главы «Дневника писателя» о Европе и, наконец, разбросанные по его романам и письмам отдельные замечания и характеристики.

С особенной полнотой Достоевский останавливается на изображении главных национальных типов Франции, Германии и Англии.

Его мнение о национальном характере немцев пережило интереснейшую эволюцию. От резких осуждений и сатирических выпадов он пришел под конец своей жизни к самым сочувственным и хвалебным оценкам этого «особого народа».

В первые дни своей поездки Достоевский относит Германию к общему телу Европы. Служение Ваалу, охваченное нелепой идилличностью, представляется ему такой же исчерпывающей сущностью немецкого буржуа, как и его французского собрата. Устами своего «Игрока» он набрасывает сатирический очерк «немецкого способа накопления честным трудом». За курортным табльдотом русский скиталец и беспечный расточитель высмеивает немецкую систему упорного и преемственного собирания гульденов для получения через пять поколений тех многомиллионных Гопе и К°, которые считают себя вправе «весь мир судить и виновных, т. е. чуть-чуть на них не похожих, тотчас же казнить». Эта полушутливая застольная характеристика идиллической алчности и сентиментального бессердечия бюргерских нравов относится к остроумнейшим памфлетическим страницам Достоевского.

Пережив в Германии 1870 год, он значительно углубил этот во многом пророческий очерк. С самого начала франко-прусской войны он отмечает свое глубокое разочарование в немцах. «О германских делах сами знаете, что думать, — пишет он из Дрездена Майкову, — более лжи и коварства нельзя себе и представить. Мечом хотят восстановить Наполеона, ожидая в нем раба вековечного и в потомстве, а ему гарантируя за это

династию». По мере развития военных действий его возмущение не перестает нарастать. Когда в культурной обстановке немецкой читальни влиятельный ученый кричит в его присутствии «Paris muss bombardiert werden»[25], Достоевский приходит в ужас от этого обращения к идее меча, крови и насилия, «после такого духа, после такой науки». Он говорит о «капральской грубости», успевшей захватить в Германии область духовных явлений:

«…Господи, какие у нас предрассудки насчет Европы! Ну, разве не младенец тот русский (а ведь почти все), который верит, что пруссак победил школой? Это похабно даже: хороша школа, которая грабит и мучает, как Аттиллова орда! (Да не больше ли?)».

Даже через несколько лет, окончательно примирившись с Германией, Достоевский не может забыть этих впечатлений. В «Дневнике писателя» он вспоминает, с какой заносчивостью обращалась летом 1871 г., в момент возвращения саксонских войск из Франции, дрезденская толпа с представителями русской колонии. Весь угрожающий тон, казалось, говорил: «вот мы покончили с французами, а теперь примемся и за вас…» И в «Бесах» он резюмирует в двух строках тогдашнее настроение немцев: «Слышатся сиплые звуки, чувствуется безмерно выпитое пиво, бешенство самохвальства, требование миллиардов, тонких сигар, шампанского и заложников». Так вспоминает Достоевский свои впечатления от франкфуртского мира.

Но в общем семидесятые годы — эпоха постепенного примирения Достоевского с Германией и даже, несомненно, преклонения перед ней. Отчасти под влиянием политических соображений, Достоевский меняет сущность своих национальных характеристик. Англия, еще недавно пользовавшаяся его симпатиями, все чаще получает упреки и щелчки, Германия из мертвого народа, из Гопе и К° превращается в «великий, гордый и особый народ», в нацию, которая «даже слишком многим может похвалиться, даже в сравнении с какими бы то ни было нациями». От прежних памфлетов он переходит теперь к явной идеализации. Недавние насмешки «Игрока» над рабочей кабалой целых семей, обретающихся во власти «фатеров», сменяются теперь глубоким уважением перед германской «победой над трудом». Немецкая прислуга, немецкие почтамтские чиновники, немецкие кондуктора и даже девушки у целебных источников — все это ставится в образец и в порицание отечественным порядкам. «Нет, у нас так не работают»… «Ну, кто из наших чиновников так сделает?..» — вот неожиданные в устах Достоевского выводы из сравнительных характеристик России и Германии.

Замечательно, что *Гражданин* эпохи редакции Достоевского

отличается теми же германофильскими тенденциями, что и «Дневник писателя». Они сказываются прежде всего в целом ряде мелких заметок[26].

И когда один из сотрудников *Гражданина* выступил с критикой Германии, Достоевский счел нужным оговорить его корреспонденцию обстоятельной редакционной заметкой, разросшейся в целую статью.

Эта забытая страничка Достоевского, затерянная в столбцах старой газеты, представляет для нас особый интерес. Это самое подробное изложение его позднейшего мнения о немцах и почти единственный отрывок его, в котором вскользь и по поводу чужого мнения он говорит в положительном тоне о современном европейском творчестве. Это, наконец, единственная страница Достоевского, упоминающая имена Шопенгауэра и Рихарда Вагнера.

IX

Анонимная, как почти все редакционные заявления Достоевского, заметка эта появилась по следующему поводу. Корреспондент «Гражданина» из Галле, подписавший свою статью Inn., описывает семестр в Гейдельбергском университете, где читали такие знаменитости, как Вундт, Блюнчли, Куно Фишер, Трейчке. Он обстоятельно излагает курсы Куно Фишера о философии Канта и о «Фаусте» Гете, Трейчке — по истории политических учений и о французской революции, курс молодого приват-доцента Ноля о музыкальной драме и о Вагнере, лекции Вундта по антропологии и Блюнчли по международному праву.

По этой корреспонденции чувствуется тот безграничный национальный подъем, который охватил Германию после 1870 г., не оставив в стороне и ее университетские круги. В этом отношении особенно знаменательны, конечно, выступления Трейчке. Автор корреспонденции отмечает, что знаменитый глухой профессор, которого скорее следует признать официозным публицистом, откомандированным на кафедру, чем ученым, посвящает целые лекции прославлению прусского государства. В своем курсе о Французской революции ему удалось высказаться по всем главным пунктам своего мировоззрения; он восхвалял Реформацию, освободительные войны Пруссии, признал гениальность Наполеона, осудил дело Французской революции, назвал Робеспьера фанатической посредственностью и, наконец, высказал свою глубокую ненависть к соседним народам. «Мы ненавидим французов („Wir hassen die Franzosen“) как наших

заклятых врагов». — таково было заключение одной из его лекций, в которой он все же признавал прежние услуги Франции человечеству.

Но никаких смягчений он не допускал по адресу славян. «Ненависть же к нашим восточным соседям, этим сарматским дикарям (jene sarmatische Wilden) не умеряется никаким чувством симпатии или уважения», и затем уже для этих бедных соседей не употребляется иных наименований, как «sarmatische Thier», «slavischer Koth», «sarmatischer Schmutz» etc.

Национальной гордостью, хотя и в менее острой степени проникнут и весь курс молодого доцента Ноля: «Очерк исторического развития музыкальной драмы». По словам корреспондента *Гражданина*, этот горячий поклонник Рихарда Вагнера поставил в связь возрождение немецкого музыкального искусства в новой форме «музыки будущего» с политическим возрождением германского народа под эгидой бисмарко-прусской империи. Он уверял слушателей, что «Вагнер содействовал последнему не менее самого канцлера, при чем, в виде анекдота, передавалось о взаимном сочувствии этих обоих возродителей». Наконец, «Вагнер оказался и выразителем якобы тоже вносимого теперь в мир немцами принципа *истинной демократии*», благодаря одинаковой расценке мест в строящемся для «Нибелунгов» Байрейтском театре.

В выводах своих впечатлений о пребывании в одном из лучших германских университетов автор подчеркивает тот «узкий национализм», невольно нарушающий спокойный и беспристрастный ход научного изложения, который сказывается и в лекциях, и в книгах новых немецких ученых. «Результатом последнего обстоятельства, — заканчивает корреспондент, — является утрата того чисто гуманического духа в немецкой университетской науке, который именно и заставлял ее всегда оставаться на высоте широких общечеловеческих идеалов и, преимущественно благодаря этому ее свойству, приобрел ей всюду, и по справедливости, глубокое уважение и любовь, побуждавшие из всех стран любознательную молодежь сходиться в университеты старой Германии.»

По словам автора корреспонденции, лучшие среди немцев начали сознавать необходимость поднять «несомненно падающую немецкую науку» возвращением к этому утраченному общечеловеческому началу.

Эту явно отрицательную оценку современной Германии Достоевский решил смягчить редакционной оговоркой. Корреспонденция из Галле о немецких университетах появилась с следующей заметкой[27].

От редакции

Эта интересная корреспонденция, передающая нам непосредственные впечатления автора, касается очень важных предметов и наводит на многие мысли. Очевидно, что возбуждение народного чувства в Германии в настоящее время чрезвычайно сильно и охватило всех, от последнего солдата до первого ученого. У нас давно уже подсмеиваются над этим разгаром немецкого патриотизма; между тем в сущности следовало бы завидовать этому восторженному состоянию, которое, может быть, даст Германии силу на новые подвиги в науке, в искусстве, в поэзии, может быть, оплодотворит многие души. Конечно, в германском нынешнем торжестве встречаются и дикие *тевтонские* (курсив подлинника) выходки, проявления не народного самолюбия, а, так сказать, народного себялюбия, но из-за подобных уклонений, которые неизбежны везде и во всем; нельзя забывать существенную сторону дела. Немцы истинно счастливы в настоящую минуту; сбылись их давнишние желания; они сбросили с себя, наконец, упрек в политическом бессилии, в разрозненности, в неумении постоять за себя. Начиная с Тридцатилетней войны, немцев только били, все били, даже турки; и вдруг немцы побили первую в мире по своей воинственности нацию; они соединились и образовали новую империю, которая может надеяться, что уже никогда не допустит свой народ до прежнего жалкого политического состояния, до прежних унижений. Тут есть чему порадоваться. Немцы, которые, бывало, смотрели на англичан и французов почти с такою же завистью, с какою лакей смотрит на знатного барина, теперь уже не имеют причины завидовать: они достигли самой вершины политического положения.

Другой вопрос: прочно ли это новое царство? Действительно ли в нем есть задатки крепкой многообещающей жизни? Чтобы отвечать на этот вопрос, нужно обратиться к духовной жизни народа, ибо народ держится не войском и живет не хлебом и мануфактурами, а теми идеями, которыми питаются его сердца и души. Вот предмет, который для нас всего любопытнее и даже имеет существенную важность, так как нам, русским, не избежать сильнейшего влияния этих людей. Немцы, конечно, превосходно знают, что

весь вопрос во внутренней их жизни, а не в одних победах над французами, и потому в последнее время часто и с различных сторон говорили они о своей культуре, о ее нынешнем значении и о надеждах, которые на нее можно возлагать.

Эта забота видна и из тех фактов, которые содержатся в предыдущей корреспонденции. Профессора университетов беспрестанно сбиваются на главную тему, на существенный вопрос. Трейчке превозносит Реформацию, Куно Фишер говорит о национальном значении Фауста и Гретхен, Ноль читает курс о «музыке будущего» и т. д. И нельзя удивляться, если при этом они смело отдаются чувству народной гордости. Нельзя не согласиться, что не только немцы знают, чем следует гордиться, но что у них есть чем гордиться. Счастливые люди! Их прошедшее, исполненное великих явлений, уже само по себе составляет для них источник силы, возбуждает в них веру и любовь, которые долго не иссякнут. А такие явления, как распространение идей Шопенгауэра и полная глубоких задач музыка Вагнера, показывают по крайней мере, что немецкое глубокомыслие и художественное творчество еще живы, еще одушевлены самыми высокими стремлениями.

Изучение того смысла, который носит в себе нынешняя немецкая культура, и тех движений, которые в ней обнаруживаются, есть для нас дело первой важности. Известный критик Юлиан Шмидт справедливо объявил, что наши нигилисты и реалисты составляют только отражение того, что родилось и созрело в Германии. Так и во множестве других вещей немцы давно были и долго будут нашими учителями. Волей-неволей, чтобы выйти из положения школьников и избежать презрения, часто совершенно заслуженного, нам следует хорошенько понимать своих учителей.

Таково окончательное мнение Достоевского о Германии. Ни об одном из других народов Европы он не говорил в таком почтительном и сочувственном тоне. Даже славяне, поляки и балканские народности не заслужили у него таких благожелательных строк.

X

Но особенной антипатией Достоевского среди европейских наций пользовались французы. Он считал Францию совмещением самых чудовищных и часто даже противоречивых явлений: католичества и атеизма, буржуазности и социализма. Нужно, впрочем, иметь в виду, что в своих памфлетических суждениях о французах Достоевский руководствуется, главным образом, своими впечатлениями о французских буржуа Второй империи, которые внушали не менее негодующие памфлеты своим соотечественникам — Флоберу, Гонкурам и Золя.

Но когда империя пала и Франция переживала, быть может, величайшую трагедию своей истории, Достоевский проникся глубоким уважением к героическим усилиям униженной и оскорбленной страны. В эпоху смут, волнений и угрожающих переворотов начала 70-х годов тревога за дальнейшую государственную участь Франции снова раскрыла Достоевскому всю ее высокую духовную сущность. Впервые после своих юношеских писем он признает Францию «великим народом», «гениальной нацией», «предводительницей человечества». В своих политических обзорах он снова с увлечением говорит о ее «великом и симпатичном человечеству гении», и возникший вопрос о воскрешении или гибели Франции кажется ему вопросом о жизни и смерти всего европейского человечества.

Когда же критический момент прошел и Франция, оправившись от удара, начала возрождаться к новой политической жизни, прежние психологические мотивы антипатии Достоевского к галльскому характеру возникли с новой силой. В своих романах и публицистике он продолжает свою резкую критику главной, по его мнению, представительницы безбожия, католичества и социализма в ряду европейских наций.

Уже во время первого своего путешествия Достоевский пишет Страхову: «Француз тих, честен, вежлив, но фальшив, и деньги у него — все. Идеала никакого. Не только убеждений, но даже размышлений не спрашивайте. Уровень общего образования низок до крайности». Тогда же, в «Зимних заметках», Достоевский распространяет эту характеристику. Он подробно описывает господствующее во Франции всеобщее отупляющее накопление денег и нелепую страсть к патетическому красноречию. Он даже не останавливается перед заявлением о врожденном лакействе французов и их шпионстве по призванию.

Через несколько лет он дает художественный синтез этих черт в образе маркиза де Грие. Это полный выразитель национального характера по Достоевскому. Он небрежен и важен, высокомерен и презрителен, любит производить впечатление и говорить о финансах и русской политике. Он весел и любезен

только из расчета, но даже в этих случаях, стремясь быть фантастичным и оригинальным, обнаруживает самую нелепую и неестественную фантазию, сплошь составленную из захватанных и опошлившихся форм. Из-за материальных расчетов он оставляет свою невесту и любовницу, считая себя до конца gentilhomme et honnête homme.

Образ де Грие дополняет в «Игроке» великолепная m-lle Blanche. Она обнаруживает в среде разнузданности и беспутства ту же расчетливость и обыденную положительность.

В одном из своих последних романов, в «Подростке», Достоевский повторяет эти характеристики. Пансионский товарищ Долгорукого, Ламберт, является новым воплощением алчности, чувственности и жестокости. Шантажист, богохульник и садист, он развлекается расстрелом из ружья привязанной канарейки или же полосует хлыстом обнаженные плечи своей собутыльницы. Он мечтает о наслаждении «кормить хлебом и мясом собак, когда дети бедных будут умирать с голоду», или вытопить поле дровяным двором, когда целые семьи будут замерзать под открытым небом.

На последних страницах «Игрока» Достоевский резюмирует свои впечатления о французском характере:

«Француз — это законченная красивая форма… Национальная форма француза, т. е. парижанина, стала слагаться в изящную форму, когда еще мы были медведями. Революция наследовала дворянству. Теперь самый пошлейший французишка может иметь манеры, приемы, выражения и даже мысли вполне изящной формы, не участвуя в этой форме ни своей инициативой, ни душою, ни сердцем: все это досталось ему по наследству. Сами собою они могут быть пустее пустейшего и подлее подлейшего… Француз перенесет оскорбление, настоящее сердечное оскорбление, и не поморщится, но щелчка в нос ни за что не перенесет, потому что это есть нарушение принятой и увековеченной формы приличий…»

Наибольшими симпатиями Достоевского пользовалась в Европе английская нация до того момента, когда Германия несколько вытеснила эти влечения. Фигура англичанина в «Игроке» очерчена с большим сочувствием и уважением. «Я люблю англичан», говорит московская «бабулинька», едва ли не выражая этим мнения самого Достоевского.

Мистер Астлей — британский рыцарь в полном смысле слова. Это Ричард Львиное Сердце в интернациональном отеле XIX века. Он умен и необыкновенно любознателен, посетил Норд-Кап, собирается на Северный полюс и интересуется нижегородской ярмаркой. Он застенчив, но в нужные минуты проявляет героизм

без малейшего намека на позу или фразу. Он заботливо устраивает свое материальное существование, но не отдается континентальной страсти накопления вещей и денег. Племянник знатного лорда, он не брезгает вступить в компанию сахарозаводчиков, но промышленная деятельность не глушит в нем потребности странствовать и учиться. Полюбив Полину, он не изменяет своему чувству, несмотря ни на какие внешние обстоятельства. Он берет ее под свою защиту от двух ее любовников и оберегает ее в своей семье от дальнейших напастей.

Игрок Алексей Иванович, во многом alter ego Достоевского, презирает немцев, французов и поляков, но вступает в дружбу с мистером Астлеем. Англичанин многим удивляет его, часто представляется ему непонятным до смешного, но не перестает возбуждать в нем самую глубокую симпатию. Он чувствует в этом несколько странном на его взгляд субъекте какую-то крепкую нравственную силу, которая, при всей своей житейской разумности, не отталкивает от себя скитальческую стихию его славянской души.

Через десять лет Достоевский повторяет в «Дневнике писателя» 1877 г. свою характеристику Астлея. «Англичане — народ очень умный и весьма широкого взгляда. Как мореплаватели, да еще просвещенные, они перевидали чрезвычайно много людей и порядков во всех странах мира. Наблюдатели они необыкновенные и даровитые. У себя они открыли юмор, обозначили его особым словом и растолковали его человечеству». В «Дневнике писателя» за 1876 г. Достоевский отмечает еще одно достоинство этой крепкой нации: «Англичане в огромном большинстве народ в высшей степени религиозный: они жаждут веры и ищут ее беспрерывно».

Некоторые оговорки Достоевский вносит и в свои характеристики англичан. В политических статьях он и их относит целиком к общему телу Европы, отмечая и здесь симптомы общего смертельного недуга.

Но этот процесс умирания в стране Байрона и Диккенса не только не отталкивает его, но представляется ему трогательно-прекрасным. В его представлении сердце Англии медленными и мерно отходящими ударами замирает в ее груди, пока она обращает в смертельной тоске свои взгляды к небу, которое давно уже представляется ей безнадежно пустым.

Но этими очерками народной психологии Достоевский не исчерпывает своего изучения Запада и в своей публицистике дает целую систему философии европейской истории.

При всей ее сложности, эту философию можно свести к одной формуле: тысячелетнюю внутреннюю борьбу романо-германского мира призвано разрешить и закончить славянство в пользу германства для дальнейшего совместного господства этих двух рас в Европе.

Из этого ядра вырастает целая система расовых психологий и национальных судеб.

Три огромные идеи отчетливо определились в Европе середины XIX столетия и повелительно намечают пути ее новейшей истории. Католическая идея насильственного единения человечества, протестантская идея мирового господства во имя возрождения народов духом германской расы и, наконец, хронологически младшая, по исторически важнейшая — славянская идея объединения человечества на началах Евангелия.

Вот как представляется Достоевскому эта великая европейская драма тысячелетней битвы расовых идей.

Исходный пункт исторический жизни европейского человечества покоится еще в древнем Риме. Там зародилась идея всемирного единения людей, ставшая в своем стремлении воплотиться в мировую монархию основой западной цивилизации. Утрачивая постепенно свой языческий характер, идея эта превратилась в европейский идеал всемирного единения во Христе. С веками этот великий исторический замысел раздвоился, породив на Востоке славянскую идею духовного единения людей на евангельских началах, на западе — римско-католическую идею новой всемирной монархии во главе с папой.

Чистота первоначального мирового идеала здесь быстро помутилась. Западная идея пережила целый ряд перевоплощений, постепенно утрачивая всякую христианскую сущность и вырождаясь в бездушный факт атеистической государственности. Папство, не задумавшись, изменило христианству, прельстилось на третье диаволово искушение и «продало Христа за земное владение». Папа провозгласил себя мировым владыкой, императором вселенной. Новейшее папство, по Достоевскому, «это Рим Юлиана Отступника, но не побежденного, а как бы победившего Христа в новой и последней битве».

Дальнейшим фазисом в развитии католической идеи, т. е. дальнейшим искажением христианского идеала человеческого единения, явилась Франция. Она отвергла папство, как в свое время римский первосвященник отверг Христа. Естественная преемница римского начала, Франция отступила от своего источника и выработала совершенно новую форму для

воплощения католической идеи всемирного единения: она создала социализм.

Это новое перерождение древнеримской формулы. Социалисты всех формаций — революционеры Конвента, утописты 40-х годов и коммунары 70-х — одинаково стремятся насильно соединить людей на соблазнительных основах всеобщего равенства. При всем своем атеизме и антиклерикальном задоре французский социализм является вернейшим продолжением и окончательным завершением католической идеи. Эту новую попытку устроить человеческое общество вне Христа для окончательной победы материализма Достоевский так же осуждает, как и ее идейную предшественницу.

Такова история католической идеи, обреченной в «Дневнике писателя» на скорую и верную смерть.

Этому крайне западному идеалу Достоевский противополагает философию серединной Европы — *германскую идею*. В форме вечного протестантства она упорно воюет с римской идеей со времени Арминия и тевтобургских лесов до Бисмарка и седанской операции. Она до такой степени ушла в этот протест против Рима, что не успела создать себе самостоятельного национального идеала, никогда не произносила своего лозунга и всю свою историческую задачу сводила до сих пор к упорной тысячелетней функции непримиримого протеста против католичества.

Но эта историческая задача грозит Германии банкротством в момент окончательной победы. С поражением ее тысячелетнего врага — Рима и католической идеи — исчезнет источник национального вдохновения, и при отсутствии вечного объекта для протеста Германия умрет духовно.

Но Достоевский сочувствует германской идее, как вернейшему средству гибели ненавистного ему католичества. Он даже пробует разглядеть положительное содержание в протестантстве и мимоходом бегло формулирует возможные идеалы германства. Он определяет их различно: то как слепую веру германца в свою способность обновить мир духом и мыслью, то как планомерную тягу к мировому владычеству в тех же целях возрождения человечества, то, наконец, как безграничную свободу совести и исследования, столь широко сказавшуюся в «ереси Лютера».

Но все это остается временным, намечающимся и случайным. Характернейшим и существеннейшим для германства с первой минуты его появления в истории остается непримиримая вражда его к римской идее во всех ее исторических воплощениях.

Таково прошлое двух великих идей европейского мира, наметивших в своих столкновениях сущность его истории. Девятнадцатому столетию суждено увидеть окончательную развязку этой борьбы.

Уже первый приступ этой завершительной схватки — 1870 год — вызвал в Достоевском совершенно исключительный интерес. Франко-прусская война не была для него столкновением народов или борьбою рас, а одним из последних решающих поединков двух великих мировых идей европейской истории.

И официальная ликвидация этой схватки не могла успокоить его. Он прекрасно понимал, что франкфуртский договор не есть окончательное заключение мира; он понимал, что у победоносной Германии осталась задача навеки придавить Францию и окончательно ее обессилить; у сорокамиллионной Франции возникла обязанность освободиться от позорной опеки Бисмарка и, залечив свои раны, снова выступить за отвоевание себе утраченного политического первенства.

И Достоевский отдавал себе полный отчет в том, что эта возобновившаяся борьба сразу примет мировые размеры. «Над всей Европой, — предсказывал он, — уже несомненно носится что-то роковое, страшное и, главное, близкое…» «Последняя битва близится с страшной быстротой, — предупреждал он своих современников. — Европа обольется кровью»… «Мне кажется, что и нынешний век кончится в старой Европе чем-нибудь колоссальным, т. е. может быть, чем-нибудь, хотя и не буквально похожим на то, чем кончилось восемнадцатое столетие, но все же настолько же колоссальным, стихийным и страшным, и тоже с изменением лика мира сего, по крайней мере, на западе старой Европы…»

Самый факт всеевропейской войны предсказывался Достоевским с категорической ясностью. История только отодвинула назначенные им сроки, перетасовала намеченные им соотношения сил и выработала совершенно неожиданную для «Дневника писателя» картину нарастания и взрыва мировой войны.

Конец рисовался Достоевскому в следующем виде. Римский католицизм в своих попытках захватить мировое господство послужит вспышкой для грандиознейшего взрыва. Потеряв союзников в лице царей, папство бросится к пролетариату. Римский первосвященник поведает нищим, что мечты социализма совпадают с заветами древней церкви, и демос заключит союз с наместником Петра для общей борьбы за католическую идею.

Против нового выступления своего вечного врага немедленно же поднимается Германия, сплоченная в единый политический

организм и государственно объединенная для последней битвы. Но решающую роль в этой борьбе сыграет славянство. «Воссоединенный Восток и новое слово, которое скажет он человечеству» — вот что окончательно остановит и победит двуглавое чудовище объединенного социализма и католичества.

Таково завершение исторических судеб человечества: католический заговор соединенного папства и пролетариата вызывает отпор Германии, которая в союзе с Россией уничтожает крайне западный мир Европы для господства на всем Западе, предоставляя своей славянской союзнице великую гегемонию на Востоке.

Замечательно, что борьба рас и национальных идей облекается у Достоевского в богословские формы борьбы христианских исповеданий. Великое столкновение романства, германства и славянства представляется ему борьбой за окончательное приятие человечеством христианства, в форме католичества, протестантства или православия. Считая католицизм учением антихристианским, Достоевский допускает временное господство в Западной Европе протестантства с его безграничной свободой совести и исследования, веря в будущее всемирное торжество православия, единственно сохранившего во всей чистоте омраченный и искаженный на Западе образ Христа.

Таковы основные линии исторической философии Достоевского.

XII

При всех парадоксах и софизмах в разработке ее главных тезисов, эта философия о Европе полна тех догадок и прозрений, которые становятся через поколение историческими фактами.

Близкая неизбежность европейской войны, возможность которой гораздо позже, через двадцать пять лет после «Дневника писателя» отрицал Влад. Соловьев в «Трех разговорах», категорически предсказана Достоевским. Он с таким же ясновидением наметил уклон папской политики в сторону демократии, предвещая будущий союз Рима с пролетариатом. Помимо этих пророчеств, он глубоко захватил и сущность европейской современности. Он с замечательной остротой ощутил ужас западного мещанства и тонко подметил зараженность буржуазным духом даже европейского социализма. В своей национальной философии он провел глубокое начало разделения европейских народностей не по расовым признакам, а по их религиозным исповеданиям. Наконец, одним из первых он

поставил православие в край угла при установлении исконных различий между Европой и славянством.

Но при всех своих прозрениях Достоевский в политическом отношении не был пророком. В конце 70-х годов он с приблизительной правильностью наметил уже заранее очевидные политические соотношения 80-х. Определившиеся линии международной политики своей эпохи он логически провел еще на несколько лет вперед, и эти чисто позитивные соображения внимательного созерцателя текущего совпали с исторической действительностью ближайшего будущего.

Но за пределами своего посмертного десятилетия Достоевский терял способность ориентироваться в европейских соотношениях. Ни одной политической тенденции, не успевшей еще определиться в его современности, он не разглядел и в будущем. Те великие неожиданности, которые готовила семидесятникам европейская история с начала 90-х годов, нигде не предчувствуются в «Дневнике писателя». И если бы Достоевский мог узнать, что Россия в мировой войне сражается в рядах Франции и Англии против Германии, он должен был бы перечеркнуть целые главы «Дневника писателя» о будущих судьбах Европы.

Это объясняется тем, что Достоевский-публицист был всецело человеком бисмарковской эпохи, строящим мировую политику с предполагаемых точек зрения германского канцлера. За всеми страницами «Дневника писателя» о Европе чувствуется современник Кениггреца и Седана, пораженный превращением недавнего Северного Союза в Германскую империю. Вот почему наступивший с конца 80-х годов перелом бисмарковских тенденций в европейской политике знаменует и крушение пророчеств Достоевского.

Как большинство его современников, автор «Дневника писателя» был совершенно очарован личностью и государственным гением Бисмарка. Фигура этого колоссального консерватора, этой воплощенной контрреволюции и заклятого врага римской идеи необыкновенно импонировала Достоевскому. Единственный в Европе помощник русской армии в подавлении польского восстания 1863 года, непримиримый борец с социализмом и католичеством, поставивший себе целью освободить европейские государства от римской теократии и угроз интернационала, Бисмарк всей своей программой осуществлял государственные идеалы Достоевского. Недаром «Дневник писателя» признает Бисмарка «колоссальным государственным человеком», недаром он с таким благоговением отзывается о его «гениальном глазе», предсказывает «поход

великого Бисмарка в Рим» и не перестает отмечать его исключительное политическое ясновидение в кругу современной европейской дипломатии[28].

Личность Бисмарка привлекала к себе Достоевского по тем же психологическим мотивам, по которым он так высоко ценил кумира своего Раскольникова — Наполеона. Гении великих завоеваний и имперостроительства, всегда прозревающие за своими ближайшими национальными задачами далекую химеру всемирного государства, влекли к себе Достоевского, как и основатели религий, тягой к всечеловеческому единению. Он резко порицал русскую политику 1814 года, сбросившую Наполеона в интересах всей Европы, вместо того, чтоб спасти его и в дружном союзе с ним поделить себе мир.

От повторения этой непростительной ошибки Достоевский предостерегает своих современников. То, чего не сумели в свое время достигнуть сближением с Наполеоном, должны осуществить теперь в союзе с Бисмарком. Достоевский заявляет себя решительным сторонником германо-русского союза и всю свою сложную философию исторических судеб Европы оправдывает перспективами бисмарковской политики. Важнейшие задачи будущего — истребление главного гнезда католичества и социализма — Франции, политическое господство «многокнижной Германии» на Западе и, наконец, духовная гегемония славянства над объединенными православием народами Европы, — все эти великие задачи будущего представляются Достоевскому наиболее и наивернее осуществимыми при союзе России с Германией.

Вот почему «Дневник писателя» ни на мгновение не сомневается в согласованности действий этих двух народов в будущей мировой войне. «Естественные союзники», союзники навеки, определяет он их политическое взаимоотношение. Увлеченный перспективами их общей победы над всей остальной Европой, Достоевский не замечает, как сам становится адептом ненавистной ему римской идеи насильственного единения людей. Он не чувствует, что и к его пропаганде христианства мечом применимы все его слова о католичестве и об искаженном Христе. Как немецкие профессора в 1870 г., он требует теперь похода на Францию и хочет просветить Европу евангельским светом с помощью бисмарковских формул и при непосредственном содействии германских армий. Для окончательной христианизации западного мира в духе православия, он готов прибегнуть к той самой Аттиловой орде, которая так возмущала его после Седана. Провозвестник всемирного евангельского братства, он протягивает обе руки

творцу знаменитой формулы единения железом и кровью.

Но зато завершение битвы представляется ему полным торжеством высшей мировой идеи. Рассадник материализма и атеизма, Франция сломлена железом и кровью. Царьград, очищенный великой войной от магометан, в руках России. Англия, как и Франция, подчинилась натиску объединенных русско-германских сил. И вот тут-то наступает, наконец, торжество славянской идеи. Европа, разрубленная, изрезанная и перекроенная бисмарковским мечом, принимает с Востока новую религию и признает, наконец, истинное христианство «после рек крови и ста миллионов голов». Достоевский имеет мужество окрестить этот предполагаемый исторический процесс «свободным всеславянским единением Европы».

Здесь во всей полноте обнаруживается исконный грех его философии европейских судеб — насаждение православия огнем и мечом. Достоевскому не хватало мужества великих идеологов и практиков имперостройства — Наполеона или Бисмарка — называть неприглядные вещи их жестокими именами и не скручивать Евангелия в рукоять для своего меча. И, конечно, с точки зрения реальных задач и целей политики, вся эта реставрация начал Священного Союза, которой Достоевский хочет оправдать завоевательные тенденции своей государственной философии, заслуживает той же убийственной оценки, какую получил от Меттерниха договор императоров 1815 года. Это такое же «звучное ничто» — un rien sonore.

Допустив ошибку в своем исходном пункте, Достоевский пришел к непримиримым противоречиям и в конечных выводах своей философии европейских судеб. Безусловно приняв презумпцию духовной смерти Европы, он прошел непримиримым мизантропом мимо величайших своих зарубежных современников.

Написанные им страницы о Западе остаются редким в литературной истории свидетельством того, как один из величайших творческих гениев новой Европы не различил живых сил в ее современности и не переставал изменять своей мечте о всечеловеческом единении требованиями международной вражды и защитой всех исторических способов ее осуществления.

Отсюда непроизвольное и фатальное уклонение его христианской тенденции до апологии новой германской политики крови и железа, отсюда и вырождение его абстрактного догмата о евангельском единении человечества до фактических постулатов истребления неугодных национальностей и философского оправдания войны. На плащанице, поднятой Достоевским, как хоругвь его веры, явственно проступают те

кровавые пятна его государственной философии, которые часто будут мешать человечеству принять ее своим путеводным знаменем.

XIII

При всем разнообразии материалов этой книги Достоевского о Европе, все страницы ее охвачены одним ощущением: предчувствием приближающегося конца, ожиданием свершающихся пророчеств об исполнившихся сроках и законченной полноте времен.

Однажды, — это было весной 1871 г., — Достоевский выехал из Дрездена и, по ошибке проехав нужную станцию, попал в какой-то маленький немецкий городок, где должен был полдня ожидать следующего поезда. Он зашел в гостиницу и, утомленный с дороги, уснул.

Ему приснился один из тех снов, которые запоминаются на всю жизнь. Перед ним ожила одна из его любимых картин дрезденской галереи, которую, вопреки указаниям каталога, он называл всегда «золотым веком». Группы упоенных радостью людей в цветах и лучах Греческого архипелага торопились излить избыток своих непочатых сил в любви и простодушной радости.

Это солнечное видение мирового счастья так взволновало Достоевского, что проснулся он весь в слезах. Последние закатные лучи ударяли в его комнатку, и казалось, ласковое солнце дрезденской картины продолжало светить в заросшие окна маленькой немецкой гостиницы.

Но иллюзия длящегося сновидения быстро рассеялась. Цветущие кущи доисторического архипелага исчезли вместе с хорами счастливых людей, и взволнованный до слез созерцатель этой античной идиллии очнулся в новорожденной Германской империи. Он вспомнил, что только что затихли орудия, громившие Париж, еще не успели угаснуть последние вспышки сожженного Тюильри и обильными потоками продолжает катиться кровавый пот по истерзанному телу Европы. Видение солнечной мифологии разлетелось пред возникшим кошмаром текущей истории.

— «И вот, друг мой, — вспоминает через несколько лет Достоевский свое тогдашнее состояние, — и вот, это заходящее солнце первого дня европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в *заходящее солнце последнего дня европейского человечества*».

Вот в нескольких строках резюме всей книги Достоевского о

Европе. Ранние мечты о золотом веке послужили к ней вступлением, а чувство апокалиптического конца охватило все ее страницы от первых заграничных впечатлений Достоевского до последнего выпуска «Дневника писателя». Это гаснущее светило умирающего мира как бы прорезало своими темными лучами все страницы Достоевского о Европе.

Он никогда не разделял мнения многих славянофилов о значении России как соединительной связи Востока и Запада. И в своем заключении он решился категорически заявить о необходимости полного разрыва с Европой. Последняя строфа его любимого стихотворения Хомякова стала под конец выражением его исторической философии:

> Но горе! Век прошел, и мертвенным покровом
> Задернут Запад весь. Там будет мрак глубок!
> Услышь же глас судьбы, воспрянь в сияньи новом,
> Проснися, дремлющий Восток!

Этот поворот от Запада и окончательный разрыв с ним Достоевский называл «стремлением в Азию». Он готов был вслед за Данилевским опровергнуть «историко-географическую аксиому» о том, что Европа и Азия — полярности на глобусе культуры и что западному полюсу прогресса соответствует восточный полюс застоя. Глубокая убежденность автора «России и Европы» в том, что принадлежность к Востоку и Азии не может считаться печатью отвержения, стала для Достоевского догматом в его философии стран и народов. На последних страницах «Дневника писателя» он категорически заявляет, что пора, наконец, позаботиться об исходе из того «духовного Египта», который русские создали себе из Европы.

Поворот в Азию представляется ему осуществлением русской цивилизаторской миссии, расширением колониальной политики и созданием новой России, способной не только возродить старую, но разъяснить ей «без ломки и потрясений» ее будущие пути. Свои доводы в пользу поворота на Восток он ограничивал в «Дневнике писателя» этими практическими соображениями государственной целесообразности.

Но, как всегда в публицистике Достоевского, реальный тезис, стремясь разрастись в пророчество, раскрывает перспективы видений над позитивными соображениями текущей политики. За всеми его рассуждениями о Геок-Тепе чувствуется, что Восток привлекает его не только как арена политического господства и экономического процветания.

Литератор-турист, он к концу своей жизни все ближе

приближается к типу паломника по святым местам. Столицы, курорты и тихие культурные центры Запада перестают привлекать его даже для собирания литературных материалов, и маршрут для его новых скитаний намечают ему теперь не Бальзаки и Диккенсы, а инок Парфений своей замечательной книгой странствий. Он хочет теперь объездить Константинополь, Греческий архипелаг, Афон, Иерусалим и написать книгу об этой древнейшей и, может быть, самой подлинной стране святых чудес.

Этот замысел остался неосуществленным. Достоевский не дал нам своей книги о Востоке, хотя бы даже в таком разбросанном виде, как его фрагменты о Европе. Он оставил только несколько публицистических страниц без описаний и личных впечатлений, без общих характеристик и философских выводов. Но этот простой журнальный комментарий к скобелевской победе является логическим заключением всех его раздумий о судьбах России и Европы.

Во имя грядущих исторических возможностей Достоевский решается на окончательный перелом. От всех Вавилонов и Содомов новой Европы он обращается к великим просторам азиатских горизонтов. От Сены и Темзы он словно обращает взгляды к джунглям священных рек, омывавших берега угасших империй Востока. Древнейшая колыбель арийского племени и центральный ковчег религий становится для него идейным разрешением будущих судеб России.

«В Азию! В Азию!» — проносится неожиданный клич Петра Пустынника в заметках записной книжки Достоевского и в том последнем выпуске «Дневника писателя», который поступил в продажу в самый день его похорон. В Азию! — словно раздается завет из его раскрытого гроба. — К ней, к этой великой матери всех религий, в подлинное «соседство Бога», в священную близость тысячелетних созерцательниц небесных откровений — Индии и Палестины, в эту таинственную страну предрассветных сумерек человеческих рас, где зародились величайшие религиозные идеи мессианства и богочеловечества.

Таков смысл последних страниц Достоевского. Грезой об Азии он заключает свою философию о Европе и предчувствием нового царства Божьего на Востоке завершает свой обзор атеистического Запада. Как откровение св. Иоанна, которым он так часто вдохновлялся в своих заграничных впечатлениях, публицистика его до последних страниц являет странную смесь исторической философии и государственной критики, анархических предсказаний и библейской мистики. Книга Достоевского о Европе остается до конца путевым журналом,

полным пророческих видений, и политическим дневником, разросшимся в апокалипсис мировых судеб современности.

Ранний жанр Тургенева



Несмотря на все почетное признание «Записок охотника» в русской критике, они все еще недостаточно изучены как литературное произведение. Между тем они представляют высокий интерес в эволюции жанра *короткого рассказа*, а в плане тургеневского творчества являют одно из любимейших созданий писателя, над которым он работал в продолжение почти всей своей жизни. Первый очерк серии отделен от последнего расстоянием почти в тридцать лет, и между «Хорем и Калинычем» (1847) и «Стучит» (1875) прошла почти вся литературная деятельность Тургенева с его комедиями, повестями, рассказами и романами. Это обстоятельство сообщает книге особый интерес и обязывает вглядеться пристальнее в серию небольших очерков, составивших первую славу Тургенева и вызывавших в нем до конца новые творческие отзвуки.

I

Сложные, трудные и разнообразные вопросы, поглощавшие мысль Тургенева в 30-х годах, несколько отходят от него к концу 40-х. По крайней мере в творческом плане философские проблемы о Боге и личности, о сверхчеловеке и толпе, о мировой тайне и метафизических законах индивидуального бытия уступают место другим запросам и помыслам. Пафос «Стено»,

«Разговора» и целого ряда его лирических стихотворений сменяется новым направлением. Тургенев словно устал от философии, религиозных проблем, литературной изысканности или тонкой эстетичности своих ранних этюдов. Он словно затосковал по большей непосредственности, свежести и простодушию, по наивному, безыскусственному творчеству. Его обширная ученость, питавшая его ранние поэмы и драмы, и весь размах его юношеских запросов представляются ему теперь чем-то странным, претенциозным и чуждым подлинному искусству. Тургенев словно задается целью преодолеть в себе магистра философии, гегельянца, тонкого знатока повествовательного искусства XVIII века во имя бездумного погружения в стихию жизни для непосредственного ее отражения. Новому тону, зазвучавшему в душе художника, соответствует и совершенно новый литературный стиль, впервые сказавшийся в его охотничьих очерках.

В душевной истории поэта бывают минуты, требующие решительного кризиса. Необходимо отречься от своих вчерашних кумиров, верований, методов, чтоб выйти из неожиданного тупика и прорваться на неведомую дорогу. Тургенев, вечно ищущий и никогда не успокоенный в своих исканиях, решительно отрекавшийся от своей «старой манеры» во имя забрезживших новых возможностей, знал эти трудные и благодетельные переломы. Недаром его глубоко волновала церковно-историческая легенда о св. Ремигие, сказавшем новообращенному в христианство Хлодвигу: «Сожги все, чему ты до сих пор поклонялся, поклонись всему, что сжигал». Мы узнаем источник стихов энтузиаста Михалевича:

> Новым чувствам всем сердцем отдался,
> Как ребенок душою я стал:
> И я сжег все, чему поклонялся,
> Поклонялся всему, что сжигал.

Такие моменты решительного отказа от пройденных путей, когда Тургенев сурово произносил всему своему прошлому: «Довольно!» — неоднократно повторялись на протяжении его деятельности[29].

Один из таких моментов он пережил в ту эпоху, когда юность уже миновала, а молодость начинала отстаиваться в зрелость; после долгих и многих поклонений он почувствовал непреодолимую потребность «новым чувствам всем сердцем отдаться» и стать «как ребенок душою». Первоначально ему показалось, что он достигнет этого только ценою великой жертвы

— отказом от творчества. Для того, чтоб принять простую жизнь с ее извечными законами и прелестью простых чувств, пережитых в глубокой тишине, он готов был сжечь того кумира, которому с фанатическим благоговением поклонялся с юных лет — всю свою художественную работу.

Известна история возникновения «Записок охотника». После охлаждения Белинского к поэтическим созданиям Тургенева он возымел твердое намерение вовсе оставить литературу; «только вследствие просьб И. И. Панаева, — рассказывает Тургенев, — не имевшего чем наполнить отдел „Смеси“ в первом нумере „Современника“, я оставил ему очерк, озаглавленный „Хорь и Калиныч“ (Слова из „Записок охотника“ были придуманы и прибавлены тем же И. И. Панаевым с целью расположить читателя к снисхождению). Успех этого очерка побудил меня написать другие, и я возвратился к литературе»[30].

В этом позднем изложении одинаково важно и свидетельство Тургенева о его решении совершенно отказаться от творчества, и его любопытное указание на генезис «Записок охотника».

Оказывается, заглавие для всей серии было придумано не самим Тургеневым, и книга знаменитых очерков возникла совершенно случайно. Это нужно запомнить для правильной оценки смысла и темы его охотничьих рассказов, как и для опровержения накопившихся вокруг них преемственных легенд.

II

Решив продолжать свою серию очерков, Тургенев определенно намечает себе совершенно новую художественную манеру, отвечающую и его собственной душевной потребности опроститься и возникшему литературному стилю. «Записки охотника» будут написаны в духе модного направления и всецело примкнут к господствующему повествовательному жанру — незатейливому и простодушному «крестьянскому рассказу».

Таково происхождение и наметившийся тон будущих очерков. Важно отметить чисто эстетический характер тургеневского кризиса: признав слабость своих поэм и стихотворений, он считает необходимым или вовсе отказаться от творчества, или выйти на совершенно новый путь. Тема, замысел и стиль предстоящих очерков выступают перед ним, как определенное художественное задание, как новый литературный прием, который может обновить и даже спасти в нем художника. Он сжигает предметы своих недавних поклонений — сложные философские проблемы, вопросы мирового порядка, вызовы

дерзающей личности, чтоб всецело погрузиться в свежую струю нового поэтического жанра.

Важно установить этот глубоко *литературный* характер истории зарождения и написания «Записок охотника», чтоб навсегда распрощаться с господствовавшей долгое время легендой о их главной задаче — борьбе с крепостным правом.

Под этим знаком Тургенев вошел в европейскую литературу и надолго остался в сознании западного читателя прежде всего борцом за падение рабства в России. Над его раскрытым гробом французский писатель Эдмон Абу предложил воздвигнуть ему простой пьедестал, украшенный разбитой цепью. Это весьма показательный образ. К нему читательская масса — а до последнего времени и литературно-критическая традиция — охотно сводила главное значение автора «Записок охотника».

Известно, что легенда об эмансипаторской тенденции «Записок» возникла в эпоху их появления и затем поддерживалась самим Тургеневым. Ив. Аксаков в 1852 году писал об этом произведении его автору: «Это стройный ряд нападений, целый батальный огонь против помещичьего быта»[31].

Графиня Растопчина заметила Чаадаеву: «Voilà un livre incendiaire».

Сам Тургенев укрепил впоследствии эту почетную легенду знаменитым заявлением о своей Аннибаловской клятве, о рано данном им обете беспощадно бороться со своим злейшим врагом — крепостничеством.

Иллюзии простительны, даже если ими тешатся заведомо. На расстоянии двух десятилетий Тургенев мог представлять себе этот момент в таком измененном и несколько стилизованном свете. Ему могло казаться теперь, что он «и на Запад ушел для того, чтоб лучше исполнить свою клятву о борьбе с врагом, чтобы из самой дали сильнее напасть на него»…[32]

Факты решительно опровергают это свидетельство.

В конце 40-х годов Тургенев уехал за границу по целому ряду многообразных и сложных причин: и любовь к Европе, и желание учиться, и вечно присущая ему потребность находиться в крупнейших центрах умственной и культурной жизни, и, наконец, личные причины — увлечение Виардо — вот что преимущественно влекло его на Запад. Здесь он широко отдается разнообразнейшим влияниям и впечатлениям — художественным, научным, театральным, политическим. Если даже принять его формулу, придется признать, что исполнял он свою Аннибалову клятву чрезвычайно небрежно и между прочим; он работает в Париже и над своими комедиями, и над переводными и литературными статьями, и над изучением

испанских драматургов; он зачитывается Кальдероном, переводит аббата Прево, увлекается новой музыкой, даже сам пробует свои силы в музыкальной композиции. Все это едва ли отвечает представлению о «сильном нападении на врага». Наконец, в самом своем создании — в «Записках охотника» Тургенев всецело поглощен разрешением поставленных литературных проблем и, по обыкновению, совершенно свободен от публицистики. — «Я не имею den politischen Pathos», — заявляет он летом 1849 г. как раз в разгаре работы над «Записками».

Эту черту он сохранил до конца. Недаром он оставил нам такое драгоценное признание: «Я не только не хочу, но я совершенно не могу, не в состоянии написать что-нибудь с предвзятою мыслью или целью, чтобы провести ту или другую идею. У меня выходит произведение литературное так, как растет трава»[33].

Такова была глубоко органическая особенность тургеневской натуры, искони свойственная ему: «Записки охотника» так же свободны от авторской потребности «провести ту или другую идею», как и прочие создания Тургенева, и, подобно им, они создавались органически, неизбежно и просто, «как растет трава»[34].

Из современников немногие поняли это. Лучше других, по-видимому, поняли умный Чаадаев и не менее проницательный Проспер Мериме. На приведенный выше экспансивный возглас Растопчиной автор «Философических писем» спокойно заявил: «Потрудитесь перевести фразу по-русски, так как мы говорим о русской книге». Оказалось, что в переводе фразы — зажигающая книга — получалось нестерпимое преувеличение. Точно так же еще в 60-х годах Мериме высоко оцепил тонкий художественный вкус Тургенева, сумевшего изобразить рабство в России, не впадая в преувеличения и не прибегая к «публицистическим трубам»…

Так же восприняли «Записки охотника» два лучших друга Тургенева, ближе всех стоящие к его интимной творческой работе — Боткин и Анненков: они меньше всего думали о гражданском пафосе тургеневских страниц. «Какая прелесть „Записки охотника!“ — восклицает Боткин над книжкой „Современника“ 1847 г. — *Какой артист Тургенев!* Я читал их с таким же наслаждением, с каким бывало рассматривал золотые работы Челлини!»[35]

Важно отметить при этом, что речь здесь идет о двух очерках, обычно трактуемых в качестве наиболее протестантских и оппозиционных — о «Бурмистре» и «Конторе». Тонкая стилистическая отделка, законченная цельность работы, высоко

артистический чекан художественной манеры — вот что исключительно радовало зоркого читателя. Гораздо позже, вскоре после смерти Тургенева, Анненков объясняет всемирную славу своего почившего друга значением его как *сказочника,* справедливо ставя это звание в ряд с почетными миссиями государственного деятеля или общественного борца[36].

Аналогичное впечатление вынес от чтения «Записок» и Гончаров. Вот как он вспоминал впоследствии раннюю манеру Тургенева: Он «писал мелкие, но прелестные миниатюры, отлично отделанные с искрами поэзии, особенно когда дело шло о деревне, о природе вообще и о простых людях! Это — дорогие фарфоровые чашки, табакерки с драгоценною миниатюрною живописью!»[37]

Так несколько европейски дисциплинированных и эстетически просвещенных умов сразу признают в факте появления «Уездного лекаря» или «Певцов» подлинно великое событие — нарождение у нас нового замечательного «сказочника». Ничего другого они не усматривали в этой серии новелл, и нужно признать, что все значение их было сразу правильно истолковано этими немногими ценителями. Поистине автор «Леса и Степи», вопреки его позднейшим признаниям, разворачивая картины своей усадебной степной и лесной Руси, очень мало думал о пропагандной «зажигательности» этих тонких акварелей.

III

Литературный жанр крестьянского рассказа установился и был в то время в большой моде. Для Тургенева он знаменовал полный уход от изжитой им поэтики 30-х годов. В письмах эпохи написания первой серии «Записок охотника» он не перестает отмечать свое разочарование в литературном стиле времен «Стено» вместе со своим глубоким преклонением перед вызревшим новым, свежим и многообещающим жанром, как бы несущим освобождение молодому поколению художников от запоздалых форм отмирающего романтизма.

В разнообразных эпистолярных замечаниях — целая новая поэтика. Тургенев особенно ценит в литературном произведении «трезвый и тонкий ум, изящный стиль и простоту». Он приходит в ужас от «Уриеля Акосты» Гуцкова, как от вымученного произведения, переполненного политическими, религиозными и философскими соображениями, кричащими эффектами и театральными неожиданностями, он возмущается

произведениями, от которых отдает деланностью, ремеслом, условностью, «в которых сказывается литературный зуд, лепет эгоизма самого себя изучающего и собою любующегося». Он произносит суровый приговор римской поэзии за то, что вся она «холодна и деланна — настоящая литература литератора». Даже в Коране его останавливает восточная напыщенность и нелепость «пророческого языка».

Но зато в какое восхищение приводят его старые испанцы! Ему кажется, что создания Кальдерона «естественно выросли на плодородной и могучей почве; их вкус и благоухание просты; — литературная подливка здесь совсем не чувствуется». С какой энергией он противопоставляет молодость и свежесть Гомера, «эту словно вечно смеющимся солнцем озаренную жизнь» искусственной литературной манере Жан-Поля, его «полусентиментальной, полуиронической возни со своею больной личностью»…[38]

Он приходит в восторг от повести Жорж Санд «Франсуа ле Шампи», написанной просто, правдиво, захватывающе… «А главное чувствуется, что писательнице свыше меры надоели всякие теоретики и философы, что она ими измучена и с наслаждением погружается в источник молодости искусства наивного и не отвлекающегося от земли.» И не удивительно, что написанная в том же духе «замечательная повесть некоего Григоровича» такое же крупное событие для Тургенева[39].

В нашу задачу не входит история этого нового литературного жанра, столь пленившего молодое писательское поколение 40-х годов. Нас интересует лишь отношение Тургенева к этому последнему слову европейской литературы, к этому трудному виду *крестьянского рассказа*, scène rustique, fable champêtre, paysannerie, Dorfgeschichte. Сам Тургенев называл впоследствии этот жанр «деревенской историей»[40].

Но уже в конце 40-х годов он противополагает заданиям религиозно-философского творчества с его отвлеченным стилем вещей, загадочностью и попыткой разрешать проблемы универсального и вечного смысла простое и ясное созерцание будничной действительности во всей прелести ее подлинных отношений и конкретных мелочей. Недаром он так ценит теперь Жорж Санд за ее уменье «rendre les impressions les plus subtiles et les plus fugitives d'une manière claire, ferme, comprehensive et dessiner jusqu'aux parfums, jusqu'aux moindres bruits»[41]…

Таков смысл новой тургеневской поэтики, положенной в основу его охотничьих очерков.

Он дает выразительную формулу для определения своей новой манеры. В письмах к Виардо по поводу «Певцов» он между

прочим сообщает: «…Состязание происходило в кабачке и там было много оригинальных личностей, которые я пытался зарисовать a la Teniers»… Имя голландского живописца здесь не только определяет обычный для него сюжет — сцену в корчме, играющих или поющих крестьян, но отмечает и определенный художественный стиль. Имя Теньера, особенно популярное в русской литературе 20-х — 40-х годов, обозначало бытовой подход к теме и как бы служило показательным термином нового повествовательного жанра[42].

Таков генезис и художественный принцип «Записок охотника». В конце 40-х годов Тургенев поставил перед собой определенное композиционное задание — дать ряд произведений в стиле нового сельского рассказа[43].

В течение нескольких лет сряду он занимался наряду с другими работами и разрешением этой увлекшей его художественной задачи; она настолько захватила его, что Тургенев возвращался к этому типу очерков и в позднейшие годы. На склоне лет он принял, как мы видели, внушенную ему легенду о боевом и освободительном задании «Записок». Но в процессе своей ранней работы над ними он определяет их гораздо вернее, глубже и правдивее. Это просто «очерки из быта русского народа, самого странного и самого удивительного народа во всем мире». Формула нового литературного жанра, очевидно, превосходно усвоена молодым беллетристом.

Итак, публицистическую тенденцию «Записок охотника» следует раз навсегда отбросить, как вообще чуждую творческой натуре Тургенева и совершенно не подтверждаемую ни историей происхождения и написания его очерков, ни их фактическим составом. Борьба с рабовладельчеством не имела места в ряду тех ферментов, которые подняли эту серию художественных очерков в новом литературном стиле.

IV

И тем не менее крепостное право само по себе, вне тенденции борьбы и нападения, играло роль в создании «Записок охотника». Отметим сейчас же, какова была эта роль: значение крепостничества для Тургенева было здесь чисто *композиционное*. Моменты, факты, эпизоды и типы крепостного строя служили ему благодарным материалом для разрешения целого ряда композиционных трудностей.

Вопрос о композиции был вообще для Тургенева одной из труднейших творческих задач. Уже в старости он неоднократно

признавался, что «постройка повестей, архитектурная сторона их» — самая неприятная для него часть литературной работы и что «на сочинение романа с замысловатым сюжетом, со сложной интригой ему недостало бы воображения». В раннюю эпоху это свойство писательской натуры Тургенева сказывалось особенно заметно, и кажется нигде оно не проявилось так отчетливо, как в «Записках охотника».

Здесь чувствуется подчас чрезмерное отсутствие фабулы, интриги, действия, драматического сюжета. Создатели жанра Ауэрбах и Жорж Санд нигде не проявляют такого безразличия к вопросу о сюжетосложении, как Тургенев. Если мы окинем взглядом двадцать два первоначальных очерка «Записок охотника» (написанных в 1848–1852 гг.), мы обнаружим в них зачастую господствующий голый прием нанизывания портретов и пейзажей. Действие почти всегда в них отсутствует: динамика не дается Тургеневу; его образы и картины представлены нам в статическом состоянии, и очерк его обычно обрывается там, где по-видимому рассказ только и должен был начаться.

«Записки охотника» прежде всего — серия портретов, часто расположенных попарно: Хорь и Калиныч, Ермолай и Мельничиха, Два помещика, Татьяна Борисовна и ее племянник, Чертопханов и Недопюскин — все это надписи к парным портретам. Нередко, впрочем, заглавия возвещают об одном лице — «Мой сосед Радилов», «Однодворец Овсянников», «Петр Петрович Каратаев», хотя часто, конечно, в самом очерке собрано несколько портретов. Но почти общим правилом для всех очерков следует признать в них отсутствие действия. В них почти ничего не случается, и портретная живопись спокойно сменяется пейзажами, не вызывая на моем фоне никакого человеческого движения, борьбы или действия.

Хорь таков-то; таков Калиныч. Этот похож на Сократа, тот с клиновидной бородкой; один рационалист, другой мечтатель, один напоминает Гете, другой Шиллера и т. д., и т. д. Портреты выписаны во всех деталях, и характеры выявлены статически до конца. Мы знаем, видим, ощущаем и Хоря и Калиныча, ибо в молодом портретисте уже чувствуется превосходный мастер. Итак мы знаем его героев. Что же дальше? Ничего. Автор ставит точку и переходит к новым моделям. Ему уже позируют Ермолай и Мельничиха.

Что такое «Малиновая вода»? — Три портрета: Тумана, Власа и Степушки, — и в дымке отдаления, сквозь воспоминания старого дворового — четвертый портрет вельможи XVIII столетия. При этом два пейзажа: чудесное описание жаркого августовского дня и мелькнувший эскиз запустелой усадьбы.

Что такое «Однодворец Освянников»? Три портрета: — однодворца, Мити и француза Lejeune'а; когда дописан последний портрет и читатель ждет собственно «начала рассказа» автор заявляет: «Но может быть, читателю уже наскучило сидеть со мной у однодворца Овсянникова, и потому я красноречиво умолкаю».

Что такое «Бежин луг»? Чудесные пейзажи и пять зарисовок детских головок; там, где может начаться действие, автор смолкает; из последней строки рассказа мы узнаем, что Павел в том же году убился, упав с лошади, но узнаем об этом, как из телеграфного сообщения с точным подсчетом слов. От изображения катастрофы автор воздерживается; все его искусство вылилось целиком в предшествующих пейзажах и портретах.

V

Особенно показательна в этом отношении история Чертопханова. В 1849 году Тургенев дает в своем рассказе обычную серию портретов. Мастерство его достигает здесь редкой высоты. Некоторые портреты образцовы и во всей богатой галерее позднейших тургеневских образов остаются в ряду его первоклассных достижений. Вглядимся в портрет Чертопханова.

«Вообразите себе, любезные читатели, маленького человека, белокурого, с красным вздернутым носиком и длиннейшими рыжими усами. Остроконечная персидская шапка с малиновым суконным верхом закрывала ему лоб по самые брови. Одет он был в желтый истасканный архалук с черными плисовыми патронами на груди и полинялыми серебряными галунами по всем швам; через плечо висел у него рог, за поясом торчал кинжал. Чахлая, горбоносая, рыжая лошадь шаталась под ним, как угорелая; две борзые собаки, худые и криволапые, тут же вертелись у ней под ногами. Лицо, взгляд, голос, каждое движение, все существо незнакомца дышало сумасбродной отвагой и гордостью непомерной, небывалой; его бледно-голубые, стеклянные глаза разбегались и косились как у пьяного; он закидывал голову назад, надувал щеки, фыркал и вздрагивал всем телом, словно от избытка достоинства — ни дать ни взять как индейский петух»…

Также мастерски выписан и портрет Маши:

«Дверь тихонько растворилась, и я увидел женщину лет двадцати, высокую и стройную с цыганским смуглым лицом, изжелта-карими глазами и черною, как смоль, косою; большие белые зубы так и сверкали из-под полных красных губ. На ней было белое платье; голубая шаль, заколотая у самого горла

золотой булавкой, прикрывала до половины ее тонкие, породистые руки. Она шагнула раза два с застенчивой неловкостью дикарки, остановилась и потупилась.

…Очень она мне нравилась. Тоненький орлиный нос, с открытыми полупрозрачными ноздрями, смелый очерк высоких бровей, бледные, чуть-чуть впалые щеки — все черты ее лица выражали своенравную страсть и беззаботную удаль. Из-под закрученной косы вниз по широкой шее шли две прядки блестящих волосиков — признак крови и силы… Взор ее так и мелькал, словно змеиное жало… Улыбаясь, она слегка морщила нос и приподнимала верхнюю губу, что придавало ее лицу не то кошачье, не то львиное выражение.

…Маша впорхнула в другую комнату, принесла гитару, сбросила шаль с плеч долой, проворно села, подняла голову и запела цыганскую песнь… Машу всю поводило, как бересту на огне: тонкие пальцы резво бегали по гитаре, смуглое горло медленно приподнималось под двойным янтарным ожерельем. То вдруг она умолкала, опускаясь в изнеможении, словно неохотно щипала струны… то снова заливалась она, как безумная, выпрямливала стан и выставляла грудь…»[44].

Выбор деталей, их четкость, пластичность и красочность обнаруживают высокое мастерство портретиста. При этой остроте в манере зарисовки отдельных штрихов, ни на мгновенье не утрачивается впечатление от цельного живого облика. Портрет, вбирающий в себя все колоритные детали костюма и обстановки, запечатлевший рядом с Чертопхановым двух криволапых борзых и горбоносую лошадь, отметивший кинжал и рог этого страстного спортсмена, с редкой изобразительной силой выявляет весь физической облик этого уездного Дон-Кихота. А в портрете Маши мастерски подмеченная подробность — двойное янтарное ожерелье на смуглом горле — дает такое острое впечатление цыганщины, какое едва ли дала бы здесь подробнейшая характеристика ее типа. Портретный дар Тургенева уже достигает здесь высших степеней его искусства.

Так в 1849 г. Тургенев зарисовывает в своем рассказе несколько фигур и оставляет их перед читателем, ожидавшим какой-то драмы. Двинуть эти образы, столкнуть их, заплести в одном драматическом действии ему удается значительно позже, почти через двадцать пять лет. Только в 1872 г. Тургенев, уже опытный рассказчик, несмотря на свою исконную антипатию к «постройке» повестей, сообщает этим великолепно зарисованным фигурам чисто трагическое действие. Друг и собеседник Флобера, он создает теперь несомненно один из своих шедевров (до сих пор, впрочем, не признанный таковым) — «Конец Чертопханова»,

поистине достойный пера автора «Coeur simple».

Он начинает с предупреждения о надвинувшихся бурных событиях. «Года два спустя… начались бедствия — именно бедствия…» Если теперь он останавливается на живописи образа, — его объект выявляет новые черты в напряженном драматическом действии:

«Он нагнал ее в двух верстах от своего дома, возле березовой рощицы, на большой дороге в уездный город. Солнце стояло низко над небосклоном — и все кругом внезапно побагровело: деревья, травы и земля.

— К Яффу! Яффу! — простонал Чертопханов, как только завидел Машу: — к Яффу! повторил он, подбегая к ней и чуть не спотыкаясь на каждом шаге.

Маша остановилась и обернулась к нему лицом. Она стояла лицом к свету и казалась вся черная, словно из темного дерева вырезанная. Одни белки глаз выделялись серебряными миндалинами, а сами глаза — зрачки — еще более потемнели»…

В этой краткой сценке портрет Маши дополняется новыми штрихами и красками, но все это делается мимоходом, между прочим, в процессе прорвавшихся и неудержимо несущихся событий. Теперь Тургенев уже владеет тайной увлекательной и волнующей интриги; и как знаменательно, что для разработки возникшего драматического сюжета он обращается к богатой сокровищнице своих как бы неиспользованных ранних героев — к старым «Запискам охотника». Мастер рассказа именно теперь разовьет и закончит повесть, к которой в молодости он набросал только художественный перечень персонажей, некую образную рубрику «dramatis personae».

Вся композиция повести строится теперь на смене катастроф. Уход Маши, смерть Недопюскина, покража удивительного коня Малек-Аделя, отчаяние обезумевшего Чертопханова, страстные розыски лошади, новая тяжелая и медленная драма при появлении ложного Малек-Аделя, сцена убийства несчастной лошади, неповинно обманувшей иллюзии своего хозяина, но до конца доверчиво прижимающейся к нему мордой, наконец, смерть самого Чертопханова с охотничьей нагайкой в одной руке и кисетом, шитым Машею, в другой, — все это полно действия, движения, событий, эпизодов, затягивает в свое течение новых быстро и резко очерченных лиц, (Лейба, дьякон) и создает в размере небольшой повести конфликты подлинного трагизма[45].

Так научился строить небольшой рассказ стареющий Тургенев после долгого опыта своих романов и повестей, после многолетнего пристального внимания к развитию европейской новеллы, после долгой дружбы, бесед и переписки с

«непогрешимым» Флобером.

VI

В эпоху зрелости Тургенев особенно озабочен вопросами повествовательной композиции. Дар рассказа — вот что преимущественно занимает стареющего художника, вот что направляет его внимание к образцам старинного европейского романа эпохи Возрождения и даже к арабским сказкам. Он пишет немецкому критику Юлиану Шмидту: «При всех огромных качествах немцев, им не хватает дара рассказчиков; романские народы имеют его с давнего времени (Боккаччо, Провансальцы и др.); мы, славяне, унаследовали кое-что подобное от Востока (1001 ночь и т. п.) — именно уменье выдвинуть сразу или наметить мотивы»[46].

И только теперь Тургенев принимается за такие тонкие и трудные сказочные композиции, как «Сон» или «Песнь торжествующей любви», где мастерски выявляется искусство быстрого развития сложного интригующего мотива с краткостью индийской притчи или флорентийской новеллы.

Но в молодости этот дар построения рассказа на смене событий, эта динамичность повествовательной техники была ему глубоко чужда. Он сам несомненно должен был почувствовать этот крупный недочет своей повествовательной манеры. Уже в 1853 году «Записки охотника» не удовлетворяют Тургенева. Приступив к работе над своим первым романом, пробуя свои силы на повестях и больших рассказах, он понимает теперь всю трудность и всю художественную стоимость правильной структуры и удачной архитектоники литературного произведения. Отсюда его осуждение своих ранних опытов, лишенных этих композиционных качеств. «Мои „Записки (охотника)“ мне кажутся теперь произведением весьма незрелым»… «Я надеюсь, что я уже пошел вперед и еще пойду — и сделаю что-нибудь посолиднее»[47].

Несомненно и несколько ранее в процессе первой работы над «Записками» Тургенев уже задумывался над способом исправления своих композиционных недочетов. Перед ним возник вопрос: не является ли серия таких портретно-пейзажных этюдов без фабулы и драматизма чрезмерно монотонной и утомительной для читателя? Не нужно ли внести в эту спокойную живопись обычные элементы движения и борьбы?

Тургенев, конечно, ответил утвердительно на эти вопросы и сделал ряд попыток в намеченном направлении. Один прием,

принятый им в целях разрешения композиционных трудностей — мотив любовной драмы, сообщающий известное драматическое движение таким очеркам, как «Уездный лекарь», «Мой сосед Радилов», «Свидание». Но темы любви оказались недостаточными для придания очеркам нужной динамичности. И как новый действенный фермент драматизма Тургенев принимает для своих охотничьих рассказов явление крепостничества.

Это был умный технический ход и совершенно правильный художественный прием. Пейзажно-портретные очерки сразу оживились, заострились моментом борьбы, закрепились мотивом жестокости, окрасились всеми эмоциональными тонами страдания, унижения, деспотизма, тихого горя, беззастенчивого властвования — словом всеми средствами, придающими движение, взволнованность и повышенный интерес неподвижно-созерцательным зарисовкам.

И крепостничество действительно сообщало Тургеневу обширный и благодарный материал для драматизации его повествовательной манеры. Запреты крепостным венчаться, графская «метреска», забрившая слуге лоб за пролитый шоколад, розги дворецкому за недостаточно нагретое вино, ссылка крепостной девушки, не поддавшейся на ухаживания конторщика, систематическое разорение крестьян ловкими бурмистрами и т. д., и т. д. — сколько сильных моментов, сколько подъемов возмущения или растроганности, какое взволнованное движение сообщали они первоначальной тихой повествовательной манере Тургенева!..

Неудивительно, что молодой автор высоко оценил этот композиционный рычаг, сообщивший столько силы и жизни его «стоячим» описательным опытам. Не как публицист и сатирик, — как художник и беллетрист он освоился с этой плодотворной темой. Могучий потенциальный драматизм рабовладельчества, даже в тесных, цензурою допущенных пределах, вносил столько движения в эту серию эскизов, что для их автора сразу раскрылась возможность удачно разрешить трудную проблему построения своего сельского рассказа.

VII

Этот новооткрытый закон композиции навсегда пригодился Тургеневу. Замечательно, что, работая в раннюю эпоху над композиционными трудностями своих сельских рассказов, Тургенев открывает секреты повествовательной конструкции, которые до конца будут служить ему. Он сумеет приложить их

впоследствии даже к построению своих больших повестей и романов. Мы знаем, что здесь портреты героев разрастаются в целые художественные родословные, ранние эскизы и зарисовки дают фигуры во весь рост, выступающие на фоне других мастерских изображений предков и современников, — и чудесное искусство Тургенева-портретиста дает себе полную волю в этих образных генеалогиях Лаврецких и Кирсановых.

И неудивительно: в этом именно сказывалась самая существенная черта его творчества. Спокойная созерцательность, свободная от всякой суетливой шумливости, криков дня и требований момента — вот основная сущность его артистической организации. Натура глубоко пассивная, художник-созерцатель по преимуществу (вспомним его заявление графине Ламберт: «Я никогда не занимался и не буду заниматься политикой: это дело мне чуждое и неинтересное»…) Тургенев в основе своего дара имел потребность бездумно, безотчетно и бескорыстно вглядываться и вслушиваться в жизнь, впивать все ее формы, звуки и шорохи и с великой безмятежностью отражать их вечно текущую сущность.

В эпоху работы над первыми очерками «Записок охотника», весною 1848 г., он пишет Полине Виардо: «…Я не выношу неба — но жизнь, ее реальность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее быстро переходящую красоту, все это я обожаю. Я прикреплен к земле. Я предпочитаю созерцать торопливые движения влажной лапки утки, которою она чешет себе затылок на краю лужи, или длинные капли воды, медленно падающие с морды неподвижной коровы, только что напившейся воды из пруда, куда она вошла по колено, — всему, что можно видеть в небе»…[48].

Это, конечно, самое главное, существенное и заветное в Тургеневе-артисте; все остальное — производное. Долгое, углубленное созерцание не может не вызвать задумчивой грусти, острой потребности приобщиться к этим прекрасным формам жизни, загасить глубиной и силой своих переживаний тоску по быстротечности земной красоты. И все это действительно поднималось в душе Тургенева и широко заполняло его создания. Но это был уже вторичный процесс его творческой ферментации после исконного, первоначального и самого существенного — непосредственного и жадного внимания к лицам людей, шуму рощ и голосам птиц. Высшей самодовлеющей ценностью оставался для него этот творческий интерес к пронзительным крикам вальдшнепов, ко всем шорохам леса и степи, к прихотливым узорам лопухов и богородицыных слезок или к смуглому горлу цыганки Маши в густой оправе янтарных четок.

И это именно основное свойство его дара сказалось с наибольшей обнаженностью в раннюю эпоху, когда потребности писательского ремесла и непреложные технические законы повествовательного искусства потребовали от него решительного выхода из замкнутой ограды бездумной созерцательности на простор обычных человеческих драм любви и измен, рабства и властвования.

Открыв для себя эти законы динамики рассказа, Тургенев никогда не изменял им. Он сохраняет в повестях и романах композиционные элементы своих ранних очерков. И так же, как отдельные портреты разрастаются здесь в обширные галереи, а разрозненные пейзажи в богатые панорамы, так и робкие сердечные мотивы его сельских рассказов разворачиваются в сложные драмы любви, а затушеванный крепостнический момент «Записок охотника» вырастает теперь в сложные социальные замыслы, под знаком которых получают шумное признание его «общественные» романы.

Так со стороны чисто конструктивной «Дворянское гнездо», «Отцы и дети» или «Новь» представляются как бы сильно раздвинутыми «Записками Охотника», где развертываются в новых разнообразных комбинациях основные элементы ранних тургеневских построений — портрет и пейзаж, как статика романа, любовная драма и социальная идея, как его динамика.

Но здесь романический и общественный моменты часто заслоняют те чисто живописные ценности, которые остаются для Тургенева высшими творческими абсолютами. Единственная книга, в которой неопытный еще автор позволил себе роскошь полней всего отдаться своим художественным влечениям, менее всего осложняя их привходящими «динамическими» мотивами, остается прекрасная в своей композиционной наивности и непосредственности его первая книга охотничьих рассказов. В ней поэтому легче всего вскрываются основы тургеневского стиля и с наибольшей четкостью обнаруживаются принципы построения его позднейших созданий. Мы присутствуем здесь при первых робких усилиях художника строить свой рассказ по каноническим законам движения, действия и борьбы, т. е. по законам, еще глубоко чуждым его художнической натуре.

Так композиция «Записок охотника» возвещает архитектонические приемы зрелого Тургенева. Его роман в своей подпочве и первооснове остается таким замечательным собранием глубоко самоценных портретов и пейзажей, приведенных в движение столкнувшимися устремлениями сердечных или социальных коллизий.

Натурализм Чехова



I

«В Гете рядом с поэтом прекрасно уживался естественник», — пишет Чехов в своих письмах, и не в этой ли краткой фразе он со своей обычной сжатостью выразил и свое воззрение на совершенного художника и меткую характеристику собственного творчества?

Естественник, медик, биолог, анатом как бы составляют в Чехове тот коренной, прямолинейный, строго очерченный стержень, вокруг которого волнисто вьется душистая и многоцветная, росисто-свежая и бархатисто-нежная флора его неподражаемой поэзии. Ланцетом хирурга он систематически проводил первые глубокие надрезы в рыхлом житейском материале своей экспериментальной лаборатории, чтоб затем подчинить его обработке всех тонких резцов и шелковисто-мягких кистей своей художественной студии. С терпением ученого исследователя он производил свои опыты точного наблюдения действительности и с профессиональной беспощадностью оператора рассекал трепещущие ткани жизни, чтоб безотчетно отдаться затем всем очаровательным случайностям ее красок и оттенков, всей импровизации ее звуков, шорохов и полутонов.

И это богатство цельной, неразложимой, вечно торжествующей жизни так решительно пробуждало в натуралисте

поэта, в бесстрастном вивисекторе вдохновенного художника, в холодном позитивисте нежнейшего лирика, что лучезарное сияние алмазных звезд, которыми он так волшебно усеивал сумеречное небо своих рассказов, совершенно затмевало холодные отблески стекла и стали его врачебной лаборатории.

Чехов-врач неотделим от Чехова-писателя. Недаром в бесконечной галерее его образов с особенной любовью отмечены двойственные типы поэтов-химиков или врачей-философов. С какой симпатией изображает он кроткого доктора Рагина, который готовился в духовную академию, но попал по недоразумению на медицинский факультет, аккуратно получает журнал «Врач», но всей медицинской мудрости предпочитает Марка Аврелия, Эпиктета и даже беседу со своими сумасшедшими клиентами. И как характерен для Чехова его увлекающийся Ярцев, этот фиолог и магистр химии, педагог и драматург, который так походит на историка, когда говорит о зоологии, и так напоминает естественника, когда решает исторические вопросы. Даже рассудочный эгоист доктор Благово проявляет склонность к утопическим мечтаниям и любит говорить о таинственном иксе, ожидающем человечество в далеком будущем.

«Все гинекологи идеалисты, — категорически утверждает Чехов в письме к одной писательнице. — Ваш доктор читает стихи, чутье подсказало вам правду; я бы прибавил, что он большой либерал, немножко мистик и мечтает о жене во вкусе некрасовской русской женщины».

И конечно не случайно он помещает поэта Некрасова в число немногих друзей своего профессора-медика из «Скучной истории». Герой этого чеховского шедевра — один из самых цельных и привлекательных образов в галерее его поэтов-мудрецов. Ветеран науки, трогательно преданный точному знанию, накануне своей смерти мечтающий воскреснуть через столетие, чтоб хоть одним глазком взглянуть на успех своих преемников, этот фанатик исследования и опыта сохраняет в своей мещанской обстановке какие-то чисто артистические наклонности и неизменно вносит в научную работу принципы поэтического творчества. Он любит красивую одежду и хорошие духи, классический театр и французские романы, а в лекции свои, помимо научных сведений, вкладывает еще вдохновение, страстность и юмор настоящего оратора-художника. На университетской кафедре он ставит себе образцом хорошего дирижера, и главная научно-педагогическая задача его чтения никогда не заслоняет в нем художественной озабоченности о литературности изложения, о красоте фразы и меткости

своевременного каламбура. При этом он с нескрываемым презрением относится к серым работникам науки, добросовестно изготовляющим свои бесчисленные препараты и рефераты, компиляции и переводы. С чутьем истинного поэта он верит, что настоящее знание только там, где есть вдохновение и творчество, фантазия, изобретательность, чуткое умение угадывать, великая способность к тем мучительным сомнениям и разочарованиям, от которых седеют таланты.

Во всех этих родственных образах артистов-ученых сказалась исконная симпатия Чехова к гетевскому типу поэта-натуралиста. Литератор-химик, хирург-мечтатель, гинеколог-идеалист или врач-мистик оставались для него тем излюбленным человеческим образом, который он, может быть, бессознательно охватывал несомненным автобиографическим налетом.

II

Рядом с поэтом и в нем, как в Гете, прекрасно уживался естественник. Медицинский факультет и врачебная практика играют несомненно решающую роль в чеховском творчестве. Они наметили ему метод художественной работы, сообщили ему богатейший житейский материал для литературной обработки, возвели четкое здание его мировоззрения, углубили и во многом прояснили его жизненную философию.

Недаром он так гордился своей профессией, постоянно называл медицину своей законной женой и часто забрасывал литературу для практической врачебной деятельности. Работа в холерных участках, прием и посещение больных крестьян, редактирование медицинского отдела в суворинском календаре, целый ряд чисто врачебных функций беспрестанно отрывали его от писательских занятий. Богатство и пестрота патологической стороны жизни так увлекали этого жадного наблюдателя действительности, что, даже отправляясь на летний отдых в живописную глубь Украины, он не перестает мечтать о гнойниках, отеках, фонарях, поносах и «прочей благодати».

Медицинская школа сказалась прежде всего на методе его работы. Недаром он с таким благоговением говорит о тех, кому Бог дал редкий дар научно мыслить. В своих письмах он восхищается литературной статьей за то, что она написана, как дельный рапорт, просто и холодно трактует об элементарных вещах и, как хороший учебник, старается быть точной. Как практические медики, он любит в своих описаниях индивидуализировать каждый отдельный случай, разбираться во

всех его мелочах, уяснять себе все его частности и особенности. В одном из своих писем он сообщает о своем намерении купить приборы для занятия медицинской микроскопией. План этот остался, кажется, неосуществленным, но Чехов из области медицины перенес его в родную сферу своей писательской деятельности. Здесь он выработал такие точные приемы безошибочного изучения и точного фиксирования мельчайших волокон жизненной ткани, что творчество его в процессе своего развития как бы проходило через своеобразную стадию литературной микроскопии.

Научная точность в поэтическом творчестве представлялась ему незаменимым качеством. Не в одном только Гете он отмечает свой любимый тип поэта-естественника. Он хвалит, — и, может быть, даже свыше меры, Поля Бурже за то, что тот так полно знаком с методом естественных наук, и совершенно развенчивает Эдуарда Рода за его отречение от натурализма. В своем собственном творчестве, он постоянно отмечает преимущество пройденной медицинской школы.

«Мне, как доктору, кажется, что душевную боль я описал правильно, по всем правилам психиатрической науки», — пишет он о своем «Припадке».

Строжайший художник, положительно охваченный манией краткости, он решается вставить клином специальный научный разговор в рассказ, чтоб усилить его медицинское правдоподобие.

«Я врач, — оправдывается он от упреков, — и посему, чтобы не осрамиться, должен мотивировать в рассказах медицинские случаи».

Высшей похвалой он считает признание дамами верности описания родов в его «Именинах».

— «Право недурно быть врачом и понимать то, о чем пишешь…»

И даже в письмах к молодым литераторам, снисходительно и мягко разбирая их чисто художественные промахи, он безжалостно бракует их рассказы за малейшую медицинскую погрешность.

— «Предоставьте нам, лекарям, изображать калек и черных монахов», — пишет он в одном письме. — «Вы не видели трупов», — укоризненно отмечает он в другом.

Те же требования он предъявляет даже своему великому учителю Толстому. Восхищаясь художественной стороной «Крейцеровой сонаты», он относительно медицинской части повести изобличает в авторе «человека невежественного, не потрудившегося в продолжение своей долгой жизни прочесть две-три книжки, написанные специалистами»… Увлекаясь «Войной и

миром», он не упускает случая отметить и здесь возможность таких же погрешностей. По первому же поводу врач просыпается в восхищенном читателе и портит своим скептицизмом все художественное наслаждение. «Странно читать, что рана князя, богатого человека, проводившего дни и ночи с доктором, пользовавшегося уходом Наташи и Сони, издавала трупный запах…»

«Если б я был около князя Андрея, то я бы его вылечил» — спокойно заключает медик-эксперт литературный отзыв художественного критика.

Школа Дарвина и Клода Бернара в методологии литературной работы Чехова выработала строго материалистические принципы. Он с изумительной последовательностью проводил их даже в своих мистических исканиях. От противников позитивизма он требовал, чтобы они указали ему бесплотного Бога в небе так, чтоб его увидели, и в середине 90-х годов он с радостной надеждой предсказывал новое увлечение русского общества естественными науками. Как верный ученик Базарова, он называл 60-е гг. святым временем и утверждал, что мыслящие люди могут искать истину только там, где пригодны их микроскопы, зонды и ножи.

Строго позитивные методы своей медицинской школы он вносил и в первую стадию своего литературного творчества. Анатомия, физиология, микроскопия жизни — вот неизбежное преддверие и первые приступы чеховских вдохновений.

Но, помимо метода, медицинская школа внесла в его творчество и богатейшее содержание. Врачебная деятельность сообщила ему ряд сюжетов для его рассказов и несомненно сильно отразилась на выработке его общего мировоззрения.

III

Медицинская практика с изумительной полнотой раскрыла перед Чеховым ужас жизни, жестокость природы и беспомощность человека. Одни только упоминаемые в его рассказах и письмах случаи из его врачебной деятельности разворачивают такую жуткую картину жизненной нелепицы, что неизбежный пессимизм ее наблюдателя заранее предопределен ими.

Мужик с проколотым вилами животом, ребенок, наполовину обваренный кипятком, фельдшерица-морфинистка, кончающая сумасшедшим домом, жена молодого фабриканта, через неделю после свадьбы насквозь зараженная им, «девочка с червями в ухе», поносы, рвоты, сифилис — вот та действительность, которая

широко пахнула своим гнилым и смрадным дыханием в лицо смеющегося Антоши Чехонте с первых же шагов его практической деятельности.

С этого момента определилось его основное воззрение на мир и людей. Над проколотыми животами, холерными корчами и гниющими детьми выяснилось его отношение к окружающему. Человек предстал перед ним прежде всего, как *больное животное.*

С этого момента Чехов начал смотреть на мир с глубокой и подчас даже брезгливой грустью, с этой минуты безнадежность стала окутывать все его мечты о будущем золотом веке, и мелькающий в нескольких письмах его шекспировский образ раненого оленя так невыносимо страдающего,

> Что кожаный покров его костей
> Растягивался страшно, точно лопнуть
> Сбирался он, и жалобно текли
> Вдоль мордочки его невинной слезы, —

этот образ затравленного животного сближается в его сознании с обычным для него зрелищем полураздавленного человека. Стоит перечесть в его письмах рассказ о весенней тяге в Мелихове, когда Левитан подстрелил молодого вальдшнепа и Чехову пришлось добивать его ружейным стволом, чтоб определенно почувствовать здесь обычное чеховское уподобление человека раненому животному. В беглом рассказе о красивой влюбленной птице, бессмысленно раздавленной равнодушными убийцами — знаменитым живописцем и знаменитым писателем — промелькнуло обычное раздумие автора «Чайки» о бессмысленной жестокости в судьбах всего живущего. Раненый вальдшнеп с окровавленным крылом и безумно изумленными глазами предстал перед ним вечно грустным символом человеческой судьбы.

Герои его рассказов определенно проводят такие же философские параллели. «Когда я лежу в траве, — говорит один из них, — и долго смотрю на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя…».

Но участие к этим трагическим судьбам всего живущего не ослабляло в Чехове его бесстрастно точного изучения мира. Взглядом пытливого диагноста он окинул всю разворачивающуюся перед ним картину человеческого разложения, физической боли, идиотизма и безумия. Врачебная привычка к больному телу сообщила ему тот точный, немного холодный, но изумительно ясный взгляд на сущность

человеческой природы, который навсегда избавил его от доверчивых иллюзий, пленительных ошибок и наивно-мечтательной веры.

Точные данные научного подхода к действительности сдерживали пугающий мистицизм людских судеб и ограничивали какими-то пределами тайну божественной духовности человека. С тонким искусством спокойного позитивиста Чехов обнажил человека от всех бытовых условностей, литературных прикрас или философских возвеличиваний и с изумительным умением выделил какое-то простое, первобытное, естественное начало из сложнейшего аппарата всяких наносных воззрений, житейских предрассудков, исторических традиций и общественных форм. За громоздкими декорациями жизни, за парадом условного возвеличения человека, за всеми примелькавшимися ярлыками чинов, званий, славы, репутаций, за всеми литературными метафорами и философскими иллюзиями Чехов неизменно различал простой материал для исследования биолога — человека-животное.

Один из чеховских героев, обладающих его собственным человеческим талантом, — тонким чутьем к чужой боли — попадает в место самого напряженного страдания, позора и унижения свободной человеческой личности. Но ему не жаль ни измученных продажных женщин, ни музыкантов, ни лакеев. «Все они похожи на животных больше, чем на людей», решает этот фанатик человеколюбия. И несмотря на сложную душевную работу наростающего протеста, он не перестает различать здесь в каждой женщине наглое, тупое или забитое животное.

Это впечатление относится не только к среде печального общественного «процента». Среди ласковых идеалистов чеховского мира, наделяющих женщину самыми светлыми эпитетами, встречаются холодные философы, открыто заявляющие, что в наши дни городская интеллигентная женщина возвращается к своему первобытному состоянию и наполовину уже превратилась в человека-зверя. «Женщина мало-помалу исчезает, на ее место садится первобытная самка», говорит у него Шамохин. И даже способный к рыцарскому глубокому чувству Гуров с ненавистью вспоминает тех красиво холодных женщин, у которых мелькает на лице хищное и жадное выражение. «И кружева на их белье казались ему тогда похожими на чешую»…

Этих женщин-сирен создает не одна только городская среда. В сельской красавице Аксинье Чехов отмечает те же змеиные свойства. Она, как гадюка из молодой ржи, смотрит на окружающих и в нужную минуту, как змея, язвит их своим отравленным жалом.

В лучшем случае женщина — подстреленная птица, озирающая с безмолвным изумлением инквизиционное орудие жизни. Нина Заречная — раненая чайка, Мария Должикова — одинокая бесприютная скиталица, зеленый попугай, вылетевший из клетки и лениво перелетающий из сада в сад; Анна Сергеевна — пойманная прелестная птица, самка, разлученная со своим самцом. Даже лучшие человеческие черты — страдание, тоска, безнадежность, — вызывают в этом проникновеннейшем поэте душевной надломленности прежде всего обычные зоологические параллели натуралиста. Даже кроткая и восхищенная девушка, благоговейно следящая за работой любимого человека, милая и умная Вера Лядовская представляется Чехову больным животным, греющимся на солнце.

О мужчинах, конечно, здесь нечего и говорить. Милый светский человек производит неприятное впечатление какого-то краба, несчастный гимназистик накануне самоубийства представляется жалким гадким утенком, одинокий озлобленный старик — огромной жабой.

Сами герои представляются себе загнанными животными. — «В этом доме ласкают меня, как больного несчастного пса, отбившегося от своего хозяина», — размышляет Полознев. И Якову Ивановичу в «Убийстве» жизнь представляется страшною, безумною и беспросветною, как у собаки. И когда он бродит ночью под снегом, с обнаженной головой, по свирепому ветру, ему кажется, что это ходит не он, а какой-то зверь, «громадный, страшный зверь и что, если он закричит, то голос его пронесется ревом по всему полю и лесу и испугает всех»…

— «Чем лучше они животных?» — размышляет о своих согражданах герой «Моей жизни». И воспоминания о замученных, сошедших с ума собаках, о живых воробьях, ощипанных мальчишками догола и брошенных в воду, неотвязно преследуют все его размышления о людях.

Даже самая свободная деятельность, жизнь скитальца, вечная близость открытых горизонтов не очищает человека от его исконной животности.

— «Человек по моему мнению вообще гадок, а матрос, признаться, бывает иногда гаже всего на свете, даже самого скверного животного».

Мы видим, что не только в психиатрической лечебнице человек представляется Чехову неподвижным, обжорливым и нечистоплотным животным. Медленное отупение, постепенный регресс к первобытному состоянию, угрожающие признаки грядущего вырождения и атавизма упорно и точно отмечаются Чеховым-врачом, заранее отравляя все баюкающие гимны Чехова-

поэта о чистой, изящной и поэтической жизни, о недалекой поре всеобщего счастья, любви, ласк, раздолья и веселья.

— «Человек по-прежнему остается самым хищным и самым нечистоплотным животным», говорит у него даже влюбленный художник в «Доме с мезонином», резюмируя этим кратким выводом всю огромную чеховскую работу —

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

И, конечно, нужно было великое мужество творческой любви, чтобы не впасть в отчаяние в этом огромном зверинце действительности и сохранить в нем неприкосновенными все спасительные мечты о белоснежных вишневых садах.

IV

Этот метод непосредственного наблюдения и точного изучения действительности совершенно избавил творчество Чехова от каких-либо налетов книжности. Он умел всматриваться собственными глазами во все явления мира, изучать их помимо авторитетов, раскрывать их сущность независимо от опытов своих предшественников. Обладая на редкость чутким наблюдательным аппаратом, беспрерывно накопляющим богатый материал ценных жизненных впечатлений, он меньше всего нуждался в чужих страницах для собственного творчества. Эта необыкновенная свежесть взгляда сообщила всем его писаниям характер редкой непосредственности и полной литературной независимости.

И только пристально всматриваясь в его создания и всесторонне знакомясь с его перепиской, можно обнаружить и на чеховском творчестве следы пройденной литературной школы.

Она оказывается в общем довольно разнообразной и обширной. Чехов читал постоянно, усердно, разнообразя свое чтение различными отраслями литературы и знания. Хотя методом его работы оставалось всегда писание с натуры, он не переставал погружаться в книги для воспитания своего таланта, проверки своих впечатлений и углубления своего писательского опыта.

В Чехове, при всей его непосредственности, несомненно билась жилка библиофила. С какой выраженной любовью к книге он принимается за организацию публичной библиотеки в Таганроге, собирает справки, выписывает нужные издания, намечает программу каталогов и цели книгохранилища. Для

своей личной библиотеки он привозит из Петербурга в Москву целые ящики книг по всем отраслям знания И, приезжая на несколько дней из своей усадьбы в Москву, он первым делом отправляется на Сухаревку покупать книги.

Сам он отмечает в себе эту страсть «копаться в бумажном мусоре».

— Будь у меня миллион, мне кажется, я издал бы сто тысяч книг, — сообщает он в одном письме. Идеалом жизненного существования представляется ему возможность где-нибудь в провинции заниматься медициной и читать романы.

Круг его чтения необыкновенно широк. Романы и драмы наряду со справочными и медицинскими календарями, старая литература наряду с новейшей, иностранные писатели наряду с русскими.

Но в этой обширной литературной школе французские современники играют едва ли не господствующую роль. Недаром его старый профессор питает такое пристрастие к французским книгам за неизменно присущий им главный элемент творчества, чувство личной свободы у авторов.

По свидетельству Бунина, Чехов с особенным наслаждением восхищался Мопассаном, Флобером и Толстым. Эти трое вместе с Золя должны быть признаны его главными учителями. Полоса натурализма в современной французской литературе нашла в Чехове убежденного приверженца. К литературным теориям Золя он был подготовлен своим первым учителем Дарвином.

В творчестве Чехова, в образовании его таланта английский ученый сыграл несомненно крупную роль. Он помог ему выработать точный литературный метод и строгое материалистическое мировоззрение, он развил в нем способность различать в человеке животный элемент. Учитель Чехова-медика, он до известной степени должен считаться и воспитателем Чехова-писателя.

Увлечение Дарвином засвидетельствовано в его ранних письмах. «Мне ужасно нравятся его приемы», — сообщает он брату. «Читаю Дарвина, — записывает он три года спустя, — какая роскошь! Я его ужасно люблю»… И в одном из последующих писем он ограждает английского натуралиста от нападок газетных хулителей[49].

Здесь любопытно отметить, что Дарвин, как человек, необыкновенно подходил под любимый чеховский тип натуралиста-поэта. Чехову, конечно, была знакома, хотя бы в общих чертах, биография знаменитого ученого. Из журнальных некрологов в 1882 г. он мог узнать, что великий естественник, как профессор из «Скучной истории», проводил ежедневно

несколько часов за чтением французских романов, а в молодости своей он, подобно Рагину из «Палаты № 6», готовил себя к духовной карьере.

Но на творчестве Чехова он отразился, конечно, не этими чертами своей биографии. В чеховскую безотрадную философию о человечестве творец «Происхождения видов» внес один из главных фундаментов своим основным выводом о животном происхождении человека. Вечная тенденция Чехова видеть в своих героях подстреленных птиц или раненых животных объясняется отчасти элементом дарвинизма в его мировоззрении.

Школа Дарвина заранее выработала в Чехове убежденного приверженца назревающего литературного натурализма.

Замечательным факторам в истории чеховского творчества представляется нам то обстоятельство, что как раз в эпоху его литературных дебютов «Вестник Европы» помещает статьи Золя об экспериментальном романе. Этими манифестами натурализма в русское общество, склонное всегда в сторону позитивного мировоззрения, были широко брошены идеи о научной литературе, о беллетристах-физиологах, о смерти метафизического человека и победоносном господстве наблюдения и опыта в художественном творчестве. Имя Золя приобретает у нас ту популярность, которая не перестает расти до самой его смерти.

В литературной школе Чехова автору Ругон-Маккаров принадлежит одно из самых заметных мест. Судя по его переписке, он никогда не переставал следить за всеми новинками Золя. «Доктора Паскаля» он считает очень хорошим романом и разбору его посвящает в своих письмах целые страницы. «Терезу Ракен» он признает очень недурной пьесой и даже рекомендует Суворину ставить Золя в своем театре. В письмах его упоминается «Лурд» и несколько раз «Нана»…[50]

Это влечение Чехова к Золя понятно. Естественник по воспитанию, поэт по темпераменту, романист по профессии, Золя являет замечательное соединение тех духовных начал, которые, по мнению Чехова, создают совершенный писательский организм. Требование научного метода для литературного творчества, систематическое внесение физиологии в роман, всего комплекса точных приемов наблюдения, подробных анкет о жизни, богатейшего коллекционирования мельчайших фактов действительности, — этот знаменитый экспериментальный метод так же соответствовал писательской натуре Чехова, как и весь гуманитарный утопизм Золя, охваченный мечтаниями о грядущем счастье человечества над всеми безотрадными картинами современности.

Если исключить из поля этого сравнения различие темпераментов, которым обусловлены все особенности литературной формы, потребность Золя в грандиозных фресках и вечную тягу Чехова к художественной миниатюре — то сближение их обнаружит во многом на редкость родственные писательские натуры. Оба они признавали, что писатель должен относиться к своему литературному материалу, как ученый, и обращаться с человеческими страстями и житейскими явлениями, как химик с неодушевленными телами и физиолог с живыми объектами.

«Литератор, — пишет Чехов в своих письмах, словно продолжая развивать теории Золя, — не кондитер, не косметик, не увеселитель. Как ему ни жутко, он обязан бороть свою брезгливость, марать свое воображение грязью жизни. Он то же, что и всякий простой корреспондент. Для химиков на земле нет ничего нечистого. Литератор должен быть так же объективен, как химик, он должен отрешиться от всей житейской субъективности и знать, что навозная куча в пейзаже играет очень почетную роль, а злые страсти так же присущи жизни, как и добрые»…

В этих словах как бы слышится отголосок эпиграфа к «Терезе Ракен»: добродетель и порок такие же продукты, как сахар и серная кислота.

Но когда объект наблюдения изучен во всех его мелочах и схема исследования точно очерчена, когда труп жизни разъят по частям и протокол вскрытия установлен во всех его пунктах, врач и естественник уступают место поэту. Литературная форма со всеми ее тайнами и очарованиями окутывает голый костяк разъятой действительности, и спокойный анатом роняет все свои точные приборы, чтобы заговорить об ужасе, красоте или вечной загадочности жизни, с волнением потрясенного духовидца, дрожью в голосе и слезами на глазах.

Таким, кажется, был вполне осознанный метод творчества и Золя, и Чехова.

Различие их на первый взгляд можно усмотреть в характере художественной разработки их тем. Золя представляется обыкновенно сознательно грубым, принципиально циническим изобразителем житейской мерзости. И с этой стороны он, конечно, не может быть поставлен рядом с целомудренно сдержанным Чеховым.

Но это различие кажется значительным только при поверхностном обзоре. В творчестве Золя слишком много поэтически мягких, подчас даже идиллических картин, чтобы считать его антиподом Чехова. В самых грубых, сырых и громоздких романах Золя сцены разнузданных страстей

сменяются лирическими мечтательными страницами, и кипучие описания современных толп и машин чередуются с сумеречными пастелями. В цикле экспериментальных романов Золя целые страницы охвачены этим типичным чеховским настроением. Недаром в предисловии к «Странице любви» он определяет этот роман, как интимное создание, написанное в полутонах.

Но влияние Золя на Чехова сказалось главным образом на его философии о человечестве. В мировой литературе, кажется, никто не может сравняться с автором «Bête humaine» по его последовательному упорству в раскрытии человеческой животности. В своем основном и главном хроника Ругон-Маккаров является самым оскорбительным памфлетом на человека. Из многотомной истории этих разнузданных вожделений и разошедшихся страстей, свирепых схваток за добычу, бешеной жажды наслаждений и беспрерывного искания их в денщиках, в деньгах, власти, алкоголе, преступлениях и кровосмешениях, выступает во всей своей цинической неприглядности неистребимый никакой цивилизацией зверь в человеке, доисторический дикарь, выпрямленное четвероногое.

Но, чтоб выявить во всей полноте это гигантское человеческое животное, Золя обратился к среде, наиболее свободной от всех смягчающих и сглаживающих влияний культуры.

И, может быть, по его непосредственному примеру Чехов обратился к мужицкому быту для полного развития вечно интригующей его темы. Во всяком случае, не может быть сомнения, что картины разнузданных страстей в «Мужиках» и «В овраге» не создались независимо от жуткой эпопеи Золя.

В этом отношении любопытно сблизить нравы Холуевки или Уклеева с бытовым укладом французский Беоции. Повесть «В овраге» как бы повторяет в маленьком масштабе «Землю» Золя. Элементы описания здесь однородны, бытовые картины в основном схожи.

Совпадение отдельных характерных деталей подтверждает близость чеховских крестьянских повестей к «La Terre» Золя. Так, самый живописный штрих в описании чеховской Аксиньи — сходство этой стройной и гибкой уклеевской бабы с гадюкой — отмечает и одну из крестьянок Золя. Дочь чудовищного Жэзю Кри, худая, нервная и чувственная девочка отличается той же «обнаженностью гадюки».

При всем различии творческих темпераментов и писательской манеры Золя и Чехова, автор «Мужиков» несомненно учился писательскому ремеслу и у творца экспериментального романа.

V

Но во главе учителей Чехова стоит крупнейший представитель французской натуральной школы — Мопассан.

В критической литературе имена их уже сближались неоднократно. Обыкновенно их сопоставляют, как непревзойденных мастеров короткого рассказа. Но почва для сравнения здесь значительно шире. Чехов слишком увлекался Мопассаном, чтоб видеть в нем только образец литературной формы.

Всегда и во всем он уделяет автору «Mont-Oriol» исключительное внимание. Организуя библиотеку в Таганроге, он особенно заботится о Мопассане. В этих хлопотах он обнаруживает близкое знакомство со всеми русскими изданиями французского писателя, признает их почти сплошь неудовлетворительными и считает необходимым приобрести Мопассана «в подлиннике, на французском языке». В одном из следующих писем к таганрогскому библиотекарю он сообщает о своей покупке полного собрания сочинений Мопассана и подтверждает свою первую точку зрения.

— «Я не остановлюсь на этих двенадцати томах и буду приобретать Мопассана по частям в хороших переводах и на французском языке».

В переписке его мелькают заглавия главных произведений Мопассана. Он упоминает «Bel Ami» и признает «Mont-Oriol» прекрасным романом[51].

Наконец, в разговорах с молодыми писателями он признает Мопассана главою новой школы в европейской литературе.

— «Мопассан, как художник слова, поставил такие огромные требования, что писать, по старинке сделалось уже больше невозможным», — говорит он и Бунину, и Куприну.

Прежде всего на Чехова оказала громадное влияние реалистическая манера Мопассана. Это тот особенный способ изображения жизни во всей ее бесцветности, бесформенности и беспорядочности, который не в меньшей мере, чем Мопассану, был свойственен двум другим литературным образцам Чехова — Толстому и Флоберу. Но у них это искусство перенесения на бумагу подлинной ежедневной жизни было обычно обусловлено широкими размерами их произведений. Им нужны были обширные пространства и свободные дали романа, чтоб доводить этот процесс художественного претворения действительности до степени зеркального отражения мира. Сила Мопассана — в умении создавать эту иллюзию подлинной жизненности в самых маленьких обрывках художественной ткани. Ему не нужны были

долголетние лабораторные опыты Флобера и Толстого для искусственной перегонки жизненных элементов в прозрачные сосуды новой творческой действительности. Быстро и легко оперируя своими маленькими зеркальными обломками, он умел в каждом из них четко отразить новую сторону жизни, раскрывая за разрозненными линиями крохотного узора широкие пространства уходящих горизонтов.

Этим Мопассан прежде всего ответил основной потребности писательского темперамента Чехова — его любви к миниатюре. Но к этой роли Мопассана в выработке внешней формы чеховского рассказа мы вернемся ниже. Гораздо значительнее и важнее роль французского писателя в деле образования чеховского мировоззрения.

Здесь крепкие узлы связывают творчество обоих писателей. Мопассан подсказал Чехову или же укрепил в нем убеждение в бесцветности жизни, в ужасе смерти, в животности человека.

Жизнь по своей основной природе гораздо проще, мельче и незначительней, чем мы привыкли о ней думать, — вот коренной стержень мопассановского творчества. Существование наше так незатейливо и обыкновенно, что мы несомненно оказываем высокую честь той ничтожной истории, которая зовется жизнью, ожидая от нее каких-то ярких радостей или боясь ее тяжелых драм. Первые никогда не наступают, вторые почти всегда переживаются. Несбыточные желания смиряются перед необходимостью, тяжелые удары забываются с проходящей болью, и самые глубокие раны от времени зарубцовываются. Единственный ужас жизни — ее бесцветность и незначительность, тупость самых праздничных ее ощущений, тусклость самых ярких красок, убожество самых прихотливых форм. — «Жизнь никогда не бывает ни столь ужасна, ни столь прекрасна, как она кажется нам», — говорит одна из героинь Мопассана, и эти слова могли бы возвещать все чеховское творчество.

История серепьких людей, не имеющих никакой истории, бесцветное существование рядового человечества с его стереотипными радостями и страданиями, горькими разочарованиями и примиряющими страстями, эта умеренно довольная или тупо несчастная жизнь была раскрыта Мопассаном во всем тихом ужасе ее незначащих мелочей и мелькающих ежедневных событий. И такою именно, только в обстановке русского уныния, она предстала и в творчестве Чехова.

— «Описал бы обыкновенную любовь и семейную жизнь, — сообщает он в своих письмах, — без злодеев и ангелов, без адвокатов и дьяволиц; взял бы сюжетом жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле».

Вот несомненный метод Мопассана в чеховском изложении.

«Жизнь текла обыкновенно изо дня в день, не обещая ничего особенного», — отмечает Чехов ход событий в одной из своих повестей. «Серая полужизнь», — определяет свое существование его Лаптев. — «Жизнь прошла, словно и не жил», шепчет умирающий Фирс. Таковы бесчисленные чеховские вариации на заключительные слова мопассановской «Жизни».

Метод изображения действительности у обоих писателей совершенно одинаков. Оба словно хотели доказать, что рисунок обычного человеческого существования, каким бы он ни казался прихотливым, изломанным и ярким издали, всегда представляется вблизи бесконечно простым, ровным, тусклым и бесцветным.

Повесть «Три года» в этом отношении особенно знаменательна. По первоначальному замыслу Чехова, она должна была разрастись в большой роман. В нем, по-видимому, Чехов хотел дать обстоятельную историю женщины со всеми ее девичьими надеждами, супружескими разочарованиями, материнскими радостями. Другими словами, Чехов взялся за тему мопассановской «Жизни».

Основные нити этого романа протянуты и через чеховскую повесть. Спешный и ненужный брак по недоразумению, горькие разочарования в супружестве, утешительный элемент материнства, острые страдания при потере детей, последующее неизбежное примирение с самыми тяжелыми ударами, — вот три года жизни чеховской Юлии, повторяющие в меньшем масштабе историю жизненного опыта мопассановской Жанны.

Все одинаково, преходяще, случайно, бессмысленно и неважно. Страстная любовь так же сменяется равнодушием, как самое безутешное горе, безнадежнейшее отчаяние кажется пустяком по истечении нескольких лет, и никакая слава не может спасти от мещанства в семейной жизни, от непонимания близкими и одинокой смерти. Все неважно, все безразлично, все преходяще и не имеет смысла. Тяжелым, усталым, безнадежным вздохом проносится по всему чеховскому царству тихий глухой стон Чебутыкина: — все равно, все равно!..

Но как бы ни была бесцветна и бессмысленна жизнь, небытие еще ужаснее. Острый страх смерти, охвативший последние создания зреющего безумца Мопассана, определенно чувствуется и в поздних произведениях обреченного чехоткою Чехова.

Старый знаменитый поэт Норбер де Варен чувствует близость конца. Медленный процесс прижизненного телесного разложения отнимает у него все признаки его прежней молодой силы — гибкие мускулы, крепкую кожу, волосы, зубы, зрение, яркость

памяти и остроту мышления, оставляя ему еще ненадолго только его потрясенную отчаянием душу.

Старый знаменитый профессор Николай Степанович знает, что дни его сочтены. В своих предсмертных записках он старательно отмечает признаки близкого конца. Руки у него трясутся от слабости, рот кривится в сторону, лицо покрывается от улыбки мертвенными морщинами, память и дар увлекательной речи изменяют ему, и он с ужасом замечает, что не в силах дочитать до конца самой обыкновенной лекции.

В этом состоянии сразу отскакивают все жизненные опоры, и на месте прежних вдохновений, умственной озабоченности, творческой тревоги, страстной пытливости, остается только одно опустошительное чувство отчаяния. Старый поэт у Мопассана так близко ощущает смерть, что порой у него является желание с криком протянуть в пространство руки, чтоб оттолкнуть этого подкравшегося врага. Вестники неизбежного конца отравляют его сознание целым роем новых мучительных мыслей о жалкой беспомощности человека, о его бесследном исчезновении, о вечной бессмысленности существования, о диком ужасе конца. Равнодушие окружающего мира к его трагической участи кажется ему чудовищной жестокостью и он с криком готов проклинать даже молчание стен.

— «Мне хочется прокричать громким голосом, — говорит чеховский профессор, — что меня, знаменитого человека, судьба приговорила к смертной казни. Я хочу прокричать, что я отравлен; новые мысли, каких не знал я раньше, отравили последние дни моей жизни и продолжают жалить мой мозг, как москиты. И в это время мое положение представляется таким ужасным, что мне хочется, чтобы все мои слушатели ужаснулись, вскочили с мест и в паническом страхе, с отчаянным криком бросились к выходу…»

И, наконец, раскрыв Чехову с последней ясностью бессмысленность жизни и смерти, Мопассан внушил ему самый жуткий из всех своих ужасов — ощущение животности в человеке. С отвращением слишком чуткого наблюдателя, которому придется заплатить рассудком за глубину и верность своих наблюдений, Мопассан вслед за автором «Жерминаля» стал разворачивать перед Чеховым картины человеческой звериности. С годами ему, по-видимому, доставляло бесконечное наслаждение различать во всех движениях и поступках, улыбках и гримасах человека его исконное звериное начало. С отрешенностью зреющего безумца он отказался от всех иллюзий о прекрасном человеке и примкнул всем своим творчеством к плеяде французских романистов XIX века, создавших усилием

нескольких поколений — от Бальзака до Золя — грандиозную эпопею о человеке-звере.

Творчество Мопассана — одна из глав этой эпопеи. Чарующая девушка представляется марионеткой из мяса, новорожденный младенец человекоподобным червем, и даже высокая тайна материнства только преображает для него юное прекрасное создание в безобразное животное, механически воспроизводящее свою красу. Хищники и паразиты, похотливые обезьяны и тупо покорный рабочий скот, война за самку и борьба за существование — таков вечный невольный дарвинизм всего мопассановского творчества.

Эту безотрадную философию о жизни и смерти, о мире и людях, полубезумный автор «Horla» сообщил своему русскому ученику. Возможно, что здесь ему пришлось только укрепить в Чехове уже самостоятельно создавшееся в нем мировоззрение. Врачебная школа, громадный личный опыт, зреющая смертельная болезнь, — все эти жизненные обстоятельства непосредственно внушали Чехову те воззрения на мир и людей, которые он нашел уже блестяще развитыми в творчестве своего литературного учителя. Непосредственные наблюдения и личные переживания, помимо Мопассана, убедили Чехова в том, что жизнь бесцветна и бессмысленна, люди жестоки и отвратительны, но смерть еще ужаснее.

И вслед за французским безумцем Чехов начал разворачивать в своих созданиях эти длинные, тусклые, матово унылые ткани жизни, которые неожиданно становятся такими безнадежно и пугающе мрачными от невидимого приближения смерти.

VI

И, наконец, в процессе воспитания чеховского таланта громадную роль сыграл тот «безупречный учитель» Мопассана и Золя, которому автор «Une vie» благоговейно посвятил свою первую книгу. Имя Флобера упоминается и в чеховских письмах, и в его беседах с молодыми писателями. Не может быть никакого сомнения, что в деле образования непогрешимой литературной формы чеховского рассказа честь воспитателя восходит к Флоберу.

Влияние этого первого натуралиста примешивалось к тем безотрадным впечатлениям о человечестве, которые Чехов вынес из книг Мопассана и Золя. Ненависть Флобера к вечному человеческому мещанину и непобедимое презрение его к женщине-самке подготовили назревающему натурализму его

эпопею человека-зверя и отдаленно отразились на мировоззрении Чехова.

Казалось бы, талант автора «Трех сестер» был создан самой природой для идеального воплощения вечно женственного начала. Дар задушевности в любовной ласке, вся тихая и грустная певучесть исходящей тоскою и любовью женской души, высшее сердечное свойство Дездемоны всех времен — проникновенное понимание всех тяжких мук мятущегося и скорбящего мужского духа, все это вряд ли могло найти для своего воплощения более мягкую и тонкую кисть, чем орудие чеховского творчества.

А между тем, в галерее его светлых женских образов, этих грустных мечтательниц и задумчивых скорбниц, попадаются какие-то иные, не чеховские образы женщины-самки и хищницы. Эти исключения в чеховском мире подстреленных чаек знаменательны, как лишний показатель пройденной им школы французского натуралиста. Его Ариадна, его Сусанна, его Анна Петровна («Анна на шее») или Наталья Прозорова («Три сестры») несомненно находятся в близком родстве с Эммой Бовари.

Во французской философской критике термином «бовариз м» определяется специальное психологическое переживание. Обыкновенно под ним подразумевается способность транспонировать свои действительные ощущения в фантастическую область заветных мечтаний, заволакивающих своими иллюзорными дымками подлинную сущность жизни. В своем упрощенном виде, в сфере обычной женской психологии это душевное состояние сводится к мечтам о праздничной стороне жизни, об острых наслаждениях и исключительной роскоши. Это те проявления раздраженной и утонченной чувственности, те жадные искания разнузданных празднеств плоти, которые заставляют возбужденную флоберовскую героиню бесконечно разнообразить радости адюльтера, вносить экзотические штрихи в обстановку своей мещанской жизни — поедать шербеты, курить египетские папиросы, читать кровавые уголовные романы и тратить ежемесячно десятки франков на отделку своих ногтей. Это то состояние, которое вслед за Флобером и по его явным следам изобразил Мопассан в несчастной героине своего «Ожерелья».

«Она воображала себя в будущем не иначе, как очень богатою и знатною, — описывает Чехов типичный бовариз м одной из своих героинь, — ей грезились балы, скачки, ливреи, роскошная гостиная, свой салон и целый рой графов, князей, посланников, знаменитых художников и артистов, и все это поклоняется ей и восхищается ее красотою и туалетами. Она мечтала о титуле, о блеске».

В женщине этого типа развиваются одновременно два противоположные свойства. С одной стороны утонченная чувственность развивает в ней до последней степени эстетический вкус и вселяет непобедимую потребность изящества и блеска во всем окружающем — в обстановке и нарядах, в зрелищах и разговорах. Но с другой стороны господствующая надо всем жажда наслаждений сильно понижает в ней душевную жизнь, придает ей неизбежные черты сухости, жесткости и бессердечности. Флобер с изумительным ясновидением соединил в своей бессмертной героине эти крайние начала, сообщив ей все очарования аристократического влечения к прекрасному вместе с типическими свойствами женщины-одалиски. Тонкий эстетизм Эммы Бовари не исключает в ней грубой чувственности, сдержанной кровожадности, жестокости к окружающим и даже сурового безразличия к собственному ребенку.

Чехов совмещает в своих героинях те же противоположные свойства. Его очаровательной Ариадне «ничего не стоило даже в веселую минуту оскорбить прислугу, убить насекомое. Она любила бои быков, любила читать про убийства и сердилась, когда подсудимых оправдывали».

В характеристике этих человеческих героинь есть один типичный флоберовски-мопассановский прием. Главным пунктом перелома в их психологии, решительным моментом в проявлении их основной натуры часто является случайное посещение необычной роскошной обстановки. Какой-нибудь богатый бал или торжественный праздник навсегда отравляют их существование, раскрывая им во всей полноте мещанство их ежедневной жизни, бедность обстановки, убожество окружающих, невзрачность мужа.

Этой типичной фабулой Флобера и Мопассана Чехов воспользовался для отдельного рассказа. Вышедшая из нужды и унижений, угнетенная деспотическим мужем, смирная и словно ушибленная жизнью Аня, попав на блестящий бал, сразу преображается. Дремлющая в ней женщина просыпается от совместного действия всех токов наэлектризованной бальной атмосферы, от грохочущей музыки, яркого света, восхищенных взглядов толпы и сдержанных прикосновений танцоров. Она неожиданно, но сразу понимает, что создана исключительно для этой шумной, блестящей, смеющейся жизни, с музыкой, танцами, поклонниками, лестью. Вместе с первым сознанием великой власти своего женского очарования в ней просыпается глубокое презрение к будничной жизни, мужу, домашней обстановке. Прежняя запуганная мученица возвращается с бала со всеми пробужденными инстинктами расточительницы и блудницы.

Это изображение женщины-хищницы в творчестве Чехова

свидетельствует лишний раз о пройденной им школе французского натурализма. При всем разнообразии дарований Флобера, Золя и Мопассана, все они действовали на Чехова в одинаковом направлении: они укрепили его врачебный взгляд на человека, как на более животное.

В деле разъяснения источников чеховского пессимизма нужно выходить далеко за пределы обычного указания на безвременье 80-х годов. В ряду личных, общественных и литературных причин, создавших безотрадное чеховское мировоззрение, необходимо учитывать и влияние французского натурализма. Его последние выводы не переставали действовать на Чехова, пугая его своей сущностью, вызывая в нем неопределимые протесты и все-таки деспотически принуждая его соглашаться с их жуткой истиной.

Но прежде, чем проследить стремления Чехова вырваться из того тупика отчаяния, куда завели его французские натуралисты, попытаемся определить их роль в деле образования безукоризненной формы чеховского рассказа.

VII

Чтение Флобера и его непосредственного ученика Мопассана постепенно выработало в Чехове те правила строгой литературной работы, которые автор «Саламбо» не переставал излагать в своих письмах и беседах.

Сюда относится прежде всего знаменитая объективность Флобера. Требования полного отсутствия автора из его созданий, догмат безличности, поход против лирики и автобиографии в художественной прозе были непреложными лозунгами флоберовского творчества. Чехов с первых же шагов своей литературной деятельности выражает от своего собственного имени те же принципы. Многие из них вероятно зародились в нем непосредственно и впоследствии были только укреплены высоким авторитетом Флобера.

«Выбрасывать себя за борт всюду, не совать себя в герои своего романа, отречься от себя хоть на полчаса», — таковы литературные, принципы юноши Чехова. — «Субъективность — ужасная вещь», — пишет он в своих ранних письмах.

Формулируя в своей переписке кодекс литературного творчества, он выставляет одним из первых пунктов требование сплошной объективности. Это остается его правилом навсегда. «Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление», — пишет он уже в 1892 г.

И какой чисто флоберовский принцип формулирует он в

письме к Суворину:

«Художник должен быть не судьею своих персонажей, а только беспристрастным свидетелем».

Это требование строгой объективности сознательно изгоняет из литературного творчества весь элемент лирической чувствительности. Флобер признавал известную степень холодности высшим качеством писательского темперамента. Чехов в своих письмах к молодым авторам не перестает повторять те же заветы. Он постоянно предостерегает их от сентиментальности или слезливости.

«Когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисуется рельефнее. А то у вас и герои плачут, и вы вздыхаете. Да, будьте холодны».

Таким чисто флоберовским каноном Чехов завершает одно из своих писем о методах писательской работы.

Наконец, и флоберовский принцип интенсивной жизненности в описаниях был им целиком воспринят. Кажется, руководящим началом оставался для него всегда знаменитый завет Флобера: — Когда вы описываете закат, страница должна казаться кровавой, когда изображает луг — зеленой.

Это вечный критерий Чехова. Когда он пишет «Степь», он хочет, чтобы от рассказа пахло сеном, и, заканчивая свою повесть, он с удовольствием сообщает, что от страниц его веет летом и степью.

— «Я дал такую картину климата, что при чтении становится холодно», — сообщает он о своем «Сахалине».

И таковы же его советы другим писателям. «Женщин нужно описывать так, чтобы читатель чувствовал, что вы в расстегнутой жилетке и без галстука», — советует он одному из своих литературных корреспондентов. В своих письмах он хвалит Сенкевича и Золя за умение давать такие живые описания, что читателю хочется позавтракать в Плошове, жениться на Анельке или обнять Клотильду.

Но непосредственным и главным учителем литературной формы неизменно оставался для Чехова Мопассан. При чеховской любви к краткости, при его пристрастии к маленькому рассказу, Мопассан показался ему непревзойденным художником. Он дал Чехову совершенные образцы ярких литературных пейзажей в трех строках и полных человеческих характеристик в нескольких штрихах. Он убедил Чехова, что краткость — сестра таланта, и научил его сжимать свои образы и раздумья до последней степени концентрации. Он открыл Чехову художественную тайну этих маленьких рассказов без завязки и развязки, без вступления

и заключения, с незначащим заглавием и почти что без сюжета, которые кажутся простым обрывком мимоидущей действительности и являются завершающей ступенью сложнейшего и утонченнейшего искусства.

В области литературной формы Мопассан раскрыл Чехову первые приемы перехода от бытового реализма к реализму символическому. То чеховское еле заметное истечение символа из простых жизненных отношений, которым отмечен последний период его творчества, уже определенно намечается у Мопассана. Постоянное наблюдение жизни приводило его к тому синтетическому раздумию, за которым уже начинается философское обобщение собранных фактов. Пристальное всматривание в случайный ход житейских событий в конечном выводе раскрывало в них какие-то таинственные связи, неуловимые соотношения, весь тот сложный комплекс предчувствий, предзнаменований, сердечных подсказов и фактических совпадений, который возносится над серым миром ежедневной действительности каким-то загадочным и вещим обозначением.

Этот символизм обыденной жизни проходит через все крупнейшие создания Мопассана. События здесь уже таинственно завязываются в узлы какой-то фаталистической ткани, внешняя жизнь беспрестанно возвещает будущие трагедии. Раздавленный омнибусом Оливье Бертон как бы олицетворяет свою умирающую любовь к графине. Пылающие письма, обагренные потоками тающего сургуча, завершают горестным знаком печальную историю их отношений. Христиана в «Mont-Oriol» (роман, которым Чехов восхищается в своих письмах), еще до наступления своей несчастной любви, в первые дни своего приезда на курорт, присутствует при ужасной смерти маленькой черной собачки. Уходя с общественного торжества, она случайно ступает на клочок окровавленного мяса, покрытого черной шерстью, не различая еще в этом мелком факте того грозного эпиграфа, который сама действительность надписывает над ее будущей судьбою.

В этих мопассановских приемах кроются первые источники чеховского символизма. Ничто не проходит бесследно, говорят герои чеховских рассказов и драм, все полно одной общей мыслью, каждый наш шаг имеет значение для настоящей и будущей жизни и через тысячелетия нас таинственно волнует давно исчезнувшее человеческое страдание.

Апогеем чеховского символизма считается заключительная сцена «Вишневого сада». Дряхлый Фирс, забытый уехавшими хозяевами в заколоченном доме и тихо умирающий под бодрый

стук топоров, синтезирует обычные раздумья Чехова о тайне жизни и смерти, о сокровенном их смысле, о значении всего преходящего.

«Слышится отдаленный звук точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду стучат топором по дереву», — такова заключительная ремарка «Вишневого сада».

Школа Мопассана в чеховском символизме здесь сказалась особенно отчетливо. Смерть Фирса сильно напоминает конец Оливье Бертона. Когда раненый художник, сжимая руку своей любовницы, испускает глубокий вздох последнего облегчения, что-то зловещее проносится по его комнате. Огонь погасает в камине под черным пеплом сожженных писем, две свечи неожиданно тухнут, мебель издает зловещий треск, и через минуту встревоженная графиня чувствует по холодеющим пальцам, что друг ее уже утешен от всех скорбей великим забвением[52].

Чеховский реализм сильно утончился в школе современной французской литературы. Флобер и Мопассан во многом пояснили и укрепили писательскую манеру Чехова и несомненно сыграли значительную роль в создании его четкой, уверенной, прозрачной и точной формы. Сообщив ему целый ряд новых стилистических приемов, они внушили ему основное правило всей французской литературы — неуклонно стремиться к живости, занимательности и литературной значительности каждой написанной строки.

VIII

Основные выводы натурализма оказали на Чехова самое решительное влияние. Тысячелетнее бессилие человечества устроить разумно свою жизнь, невозможность его обуздать в себе хищного зверя, полная беспомощность духа перед могучими стихиями инстинкта, вечное торжество жестокости, глупости, порочности, — таков темный смысл человеческой комедии, уже раскрытый великим предтечей натурализма Бальзаком и повторенный после тщательного пересмотра его заключения такими осведомленными экспертами жизни, как Флобер, Золя и Мопассан.

Таковы были итоги французской литературы прошлого столетия. На Чехова они должны были произвести неотразимое впечатление, вполне совпадая с его собственными наблюдениями и раздумиями. Все то, что герои его вкратце резюмируют словами

— «все гадко, не для чего жить», все его впечатления о лютой бедности, голоде, невежестве, тоске, чувстве гнета и унижения, животности и хищности, все эти «аракчеевские мысли» чеховских героев вполне соответствуют основным выводам французского натурализма.

Но примириться с ними Чехов не захотел или, может быть, не смог. Правда, он, оказался счастливее многих своих предшественников и учителей. Разглядев во всем его безобразии лицо жизни, он не закричал, как Гоголь: — «соотечественники, страшно» — не лишился рассудка, как Мопассан, не стал топить своей тоски в вине, как Глеб Успенский, не лишил себя жизни, как Гаршин. Но с отчаянием мыслителя, дошедшего до тех границ жизненного тупика, за которыми открываются неизбежные перспективы отказа от мира — безумие, самоубийство, алкоголь, — он начал искать какого-нибудь выхода из этого очага разложения, какой-нибудь тропинки на большую дорогу жизни, хотя бы и проторенную, хотя бы и не ведущую к солнцу и открытым горизонтам.

И в безнадежности, вызванной личным опытом врача и школой экспериментального романа, он обратился к тем спасительным надеждам, к которым вели его и склонности его славянской души, и вековые традиции его родной литературы.

В больном животном, загнанном или ожесточенном, хищном или покорном, он с тоскою и надеждою начал искать проблески нравственного начала. Понятие человечности, как признак высший духовности, сделалось лозунгом его творчества и символом его веры.

Для него не существовал вопрос о художественности или современности проповеди милосердия в литературе. Эта проповедь оказалась для него единственным средством спасения от окончательного отчаяния.

Вот почему свой безотрадный врачебный диагноз он словно хотел опровергнуть всеми доводами сердечной логики. И в заключительном выводе он с радостью признал, что в огромном человеческом стаде есть одно великое спасительное начало — дар сострадательной любви.

Этот вывод сразу перевесил все безошибочные данные о человеческой животности. Жестокие и темные стороны жизни были оправданы этой великой человеческой способностью заливать нежностью пустыню мировых пространств, освящать кротостью ее бесплодные равнины.

И окончательно примиренный с той марионеткой из мяса, которая свела с ума несчастного Мопассана, Чехов в одном из своих последних рассказов признает единственным смыслом

жизни и высшим законом существования великую способность человека к деятельному добру.

И уже на пути к этому выводу Чехов ввел в русскую литературу новую толпу униженных и оскорбленных, столь отличных от озлобленных или истерически возбужденных отверженцев Достоевского. Чувство глубокой обиды, незаслуженных ударов, нестерпимой боли только повышает в чеховских героях их исконную потребность активной любви. Все эти мученики и жертвы жизни обнаруживают в своей тихой покорности такую высоту душевного взлета, что хищная разнузданность человеческой природы заранее оправдана этой способностью к героическому отречению.

В раскрытии этих евангельских начал атеист Чехов является несомненно одним из христианнейших поэтов мировой литературы. Заключительные страницы его повести «В овраге», — история Липы, которая с тихой покорностью несет ночью в поле трупик своего убитого младенца, с великой материнской тоской, но без малейшей вражды к его убийце, является, конечно, одной из величайших страниц в вековой легенде о человеческой кротости. Только великая сила любви в сердце художника могла создать этот новый совершенный образ скорбящей матери.

В этой любви к человеку, победившей все отвращение к нему, — главная сила Чехова. В сущности, он не принес в своих созданиях какой-нибудь новой философии. Художник исключительного дарования, лирик безграничной задушевности, Чехов не был гениальным мыслителем. Он не оставил человечеству тех поражающих своей новизной, дерзостью или глубиною откровений, которые сразу отводят в новое русло широкий поток векового человеческого мышления. Он и в сфере теоретической мудрости, как в своих чисто художественных страницах, говорил самые простые слова, лишенные всякого философского глубокомыслия. Все, что говорится в его созданиях о судьбах мира и людей, в сущности так просто, что может прийти в голову каждому среднему человеку. Он, конечно, ни в чем не погрешил против реализма, вложив эти речи о жизни в уста своих сереньких неудачников. Всякий из них может в минуту раздумья почувствовать всю жестокость вечного жизненного обмана и высказать обычный грустный вывод горького опыта о том, что жизнь бессмысленна и бесцветна, массовое человечество уродливо, и только сильная душевная привязанность и надежды на лучшее будущее могут спасти от окончательного отчаяния. Чехов принес средне одаренному и тихо несчастному человечеству ту философию, которую оно уже вынесло само из горького опыта своей средней одаренности, при великих

притязаниях, и тихого несчастья, при жажде вечного праздника.

Но эту простую мудрость он высказал такими звеняще прекрасными и, в красоте своей, утешительными словами, что у всех осталось впечатление, будто он в чем-то успокоил, что-то уладил, с чем-то примирил. Создания Чехова оказались для всех мучеников жизни тем животворным потоком неожиданно брызнувших слез, которые вызываются глубоким страданием, но, пролившись, облегчают душу, просветляют скорбь и примиряют с самым неутешным горем.

В этом естественнике жил не только поэт, но и редкий гений творческой кротости. Кажется, никто не разобрал с такою точностью больную жизненную ткань по всем ее мельчайшим клеточкам и не откликнулся такой сердечной участливостью на все ее мучительные несовершенства. Этот пытливый дарвинист с любовью Франциска Ассизского ко всякой живой твари всем своим творчеством как бы подтверждает замечательные слова Бетховена: единственный героизм в мире — видеть мир таким, как он есть, и все же любить его.

Брюсов и французские символисты [53]



I

В творчестве каждого крупного поэта скрещиваются лучи многообразных художественно-философских культур. Пласты различных духовных накоплений образуют ту тучную почву, на которой всходит обычно всякая значительная поэзия. Она неизбежно вбирает в себя бесчисленные системы, верования, предания и вкусы целых эпох, переплавляя эти «легенды веков» в новый, еще невиданный стиль словесного искусства.

Этому закону, конечно, подчинено творчество Валерия Брюсова. Поэт-эрудит, художник-ученый, он недаром сказал о себе:

> Я посещал сады Ликеев, академий,
> На воске отмечал реченья мудрецов…

Многочисленные доктрины и поэтики Востока и Европы, древности и современности прельщали его фантазию и питали его мысль. Эллада и латинская культура, Италия и раннее германское Возрождение, сказания скандинавского севера и запросы новейших поэтических поколений — все это отлагалось в подпочве его обширной поэзии, выявляя единый своеобразный и выразительный тон брюсовского голоса.

В этом многоголосом оркестре мировых культур для нас звучит особенно явственно тема современного Парижа. Поэты Франции, прежде всего, образовали ту звуковую и образную среду, в которой впервые развернулось словесное мастерство автора раннего сборника «Chefs d'oeuvres». Недаром сам он свидетельствует, что его первое знакомство около 1890 г. с Верленом, Малларме и Рембо было для него целым откровением. Литература, зародившая на рубеже двух столетий самое значительное и плодотворное движение последнего полувека, наметила пути этому борцу за символизм и признанному вождю русских символистов.

Вот почему самые источники брюсовского творчества обращают нас к французским поэтам.

II

Своеобразно было зарождение этой крупнейшей после романтизма поэтической школы. В настоящее время подлинным зачинателем французского символизма признан поэт Артюр Рембо, друг Верлена, переживший странную судьбу искателя приключений, скитавшийся по всей Европе и даже заброшенный надолго в Африку. В наши дни во Франции идет усиленная реабилитация этого забытого поэта, которого необыкновенно высоко оценил Поль Клодель, а один из новейших критиков Жак Ривьер в книге, вышедшей в 1920 г., признал самым великим из всех когда-либо существовавших поэтов.

Историки новейшей французской литературы, отмечая некоторый отлив символической волны, не считают возможным определить сроки, когда окончится наново возникшее влияние этого гениального провидца.

В личной судьбе Артюра Рембо есть момент знаменательный для путей всей французской лирики. Весной 1871 г. 16-тилетний поэт находился в Париже и отважно сражался в рядах коммунаров. Вскоре затем появился первый сборник его стихов, признанный теперь одним из самых могучих истоков всего символического движения.

Это важный и показательный момент. Сочетание в одном лице активной борьбы и поэтического новаторства необыкновенно характерно для Франции. Эти поэты-солдаты и поэты-революционеры, сменяющие кафе и кабинеты на баррикады и траншеи, проходят по всем столетиям французской лирики. Их героическая плеяда тянется от Агриппы д'Обинье, писавшего свои «Tragiques» на боевом коне, среди лагерей и

траншей, через Андре Шенье до нашего современника Шарля Пеги, погибшего в последнюю войну в окопах. Воинственность, боевой темперамент, протестантский пафос, разрушительный и завоевательный инстинкт одинаково сказываются и в готовности ринуться в смертельную опасность, и в задоре поэтических программ, и в резком вызове художественных манифестов. Эти воинствующие лирики всегда готовы бросить нам новое плодотворное учение, наметить неведомые пути, провозгласить каноны бунтарских форм и увлечь ими повсеместно поколения молодых искателей. Отважная борьба за новые ценности и неиссякающее творчество новых форм — вот признаки той старинной галльской традиции, в силу которой Париж так выразительно был назван «городом окровавленной мостовой и лучезарной мысли».

Два этих устремления французской поэтической культуры были рано восприняты Брюсовым и остались навсегда характерными для него. Он вступил в русскую поэзию как бунтарь, и сразу стал в ней строителем и чеканщиком нового поэтического стиля. Брюсов давно уже признан законодателем форм русского символизма. Современники и соратники его по боевым выступлениям единогласно признали за ним роль предводителя целого поэтического движения. По словам Андрея Белого — «Брюсов один организовал символизм в России». Современники с изумлением отмечали, как этот поэт страсти, отчаяния и ужаса закрыл свою проповедь «железным щитом формы» и стал, по его собственному слову, не только творцом, но и хранителем тайны:

> Нет, мы не только творцы, мы все и хранители тайны.
> В образах, в ритмах, в словах есть откровенья веков.
> Гимнов заветные звуки для слуха жрецов не случайны.
> Праздный в них различит лишь сочетания слов.
> Пиндар, Вергилий и Данте, Гете и Пушкин согласно
> В явные знаки вплели скрытых намеков черты.
> Их угадав, задрожал ли ты дрожью предчувствий неясной?
> Нет? Так сними свой венок: чужд Полигимнии ты.

Так уже в расцвете творчества обращается Брюсов к младшему собрату — начинающему поэту. Указывая на эти драгоценные, полновесные трофеи поэтической культуры, поэт словно возвещает принцип посвящения в тайны своего искусства. Но верность традиции не лишает его права искать новые пути.

III

Миссия новатора всегда трудна, а роль конструктора нового художественного течения бывает непомерно тягостной и мучительной. Задача, ставшая на рубеже двух столетий перед вождем нового устремления русской поэзии, отличалась именно такими чертами. Необходимо было оформить в русском поэтическом стиле художественные течения, провозглашавшие разрушение всех законченных форм предшествующей поэзии.

Символизм прежде всего выступал в качестве реакции парнасизму с его графической отчетливостью и скульптурной осязательностью стиха. Проблема словесной музыки, стиховой инструментовки, строфической оркестровки, задание vers libre, освобожденного от цезуры, рифмы, размера, сложное задание синтетической фразы, — все это настоятельно выражало свой протест против математической планировки поэмы, стихотворной риторики, красноречия, литературности. Основоположным стали строки знаменитого «Art poétique» Верлена:

> Rien de plus cher que la chanson grise,
> Ou l'indécis au précis se joint…

Эта опьяненная песня, приобщающая прелесть неясного ко всему отчетливому, служила долго лозунгом новому течению. Нужно было не лепить и не изображать, но внушать, навевать, вызывать видения и эмоции беглыми чертами, оттенками, намеками. Недаром один из учителей Брюсова — Бодлер признал «странное» основным признаком красоты, внес в свою эстетику требование крайней нервозности для художника, выказал тягу к оккультизму и признал язык последней эпохи латинского упадка наиболее выразительным для страстей и ощущений новейшей поэзии. Недаром Малларме признал своим учителем Рихарда Вагнера, выдвинул требование, чтобы новый стих весь проникся особым ритмическим колебанием, потрясающим и сладостным, как напряженные крылья оркестра, и высшим своим заданием поставил транспозицию книги в симфонию.

Такова была поэтика раннего символизма, обусловившая творческую драму Брюсова. Поэт экстремы, яркости, чеканной образности, он должен был стать выразителем течения, выступившего с апологией намеков, беглых светотеней, неясных и неоформленных ощущений. Поэт парнасского типа должен был стать вождем и глашатаем символизма.

Как разрешилась эта драма художника? Брюсов нашел

спасительный исход там же, где возникла эта новая опасная поэтика — во Франции.

Ибо новая школа парижских поэтов, разрушая, строила и отменяя предшествующую доктрину, воздвигала прочное здание новой. Деформация старого стиля не привела к хаотическому крушению поэтической речи. Провозглашая новую лирическую свободу, французские символисты уверенно кодифицировали ее. В плавкой и распыляющей атмосфере этой анархической поэтики понемногу отливался и затвердевал строгий канон нового поэтического стиля.

Уже у предтечи символистов — Бодлера — отстаивалась новая эстетика, определяющая искусство как сложную мозаику редкостных ощущений. Поль Верлен не переставал теоретически обосновывать свои новаторские устремления, подчиняя все многообразие поэтических возможностей единству музыкального ритма. Он диктует практические формулы просодии и языка, требует соблюдения размера, декретирует замену рифм ассонансом. Наконец, Малларме, этот поздний гегельянец, признает приоритет интеллектуальной эмоции, считает центром поэзии мысль, утонченную культурой, вносит в творчество волевой момент и воздвигает сложное учение о слиянии науки, искусства и религии.

Проблемы эстетической дисциплины и задания стихотворной техники одинаково тонко и всесторонне разработаны французскими символистами, сумевшими развернуть литературное течение до размеров обширной художественно-философской культуры.

Все это указывало пути, намечало приемы, направляло шаги искателя и определяло его цели. И Брюсов с верным компасом в руках двинулся в свой поэтический путь, уверенно выбирая направление, решительно устремляясь вперед, увлекая за собой молодых, диктуя и законодательствуя.

IV

Но двинуться вперед значило тогда, как почти всегда, ринуться в бой. Рост движения от первых тоненьких сборников «Русских символистов», через «Весы» и, в сущности, через все книги Брюсова представляет крупнейшие этапы единой тридцатилетней войны поэта с дряхлеющими, но еще устойчивыми формами во имя неведомых поэтических образований. Деятельность Брюсова — это последовательная борьба за новый поэтический стиль, которому он отвоевал не

только право на существование, но одно из самых почетных мест в славной истории русских поэтических школ. В этой увлекательной летописи глава о символизме отличается тем богатством, которое мы, ближайшие современники, еще не можем объективно оценить, и в оценке которой будущие поколения в первую очередь назовут имя Валерия Брюсова.

Они одинаково признают за ним эти услуги организатора и бойца. Брюсов словно строил одной рукой и фехтовал другой. Показательно его обращение от старших символистов к Верхарну, — поэту масс, взволнованных толп, фабричных гулов, революционных грохотов, всех схваток и битв современности. Знаменательна *«тема кинжала»,* прорезающая лирику Брюсова от его вызова 1903 года: «он вырван из ножен и блещет вам в глаза» до его обращения к «Служителю муз»:

Когда бросает ярость ветра,
В лицо нам вражьи знамена,
Сломай свой циркуль геометра,
Прими доспех на рамена,

И если враг пятой надменной
На грудь страны поникшей стал,
Забудь о таинствах вселенной,
Поспешно отточи кинжал.

Этот боевой темперамент Брюсова решительно сказался в последние годы, когда его пути снова так фатально и знаменательно скрестились с путями молодого Артюра Рембо.

Во всем этом выражается основная природа поэта, который сумел сочетать в себе дар строителя и борца, разрушителя и организатора. Синтетический облик Брюсова являет нам черты бесстрашного укротителя слов, поэта-комбатанта, уверенного мастера и отважного конквистадора в безбрежных далях российской поэзии.

V

Русский символизм имеет свои глубокие отечественные корни. Достаточно указать на Тютчева, Боратынского, Фета и Владимира Соловьева, чтоб понять, как наша романтическая и философская лирика, начиная с пушкинских времен, подготовляла нарождение этого крупного этапа русской поэзии.

Брюсов в этом смысле завершает длительную традицию своей родной литературы и органически связан с ней своим творчеством и своими ценными изучениями. На фоне этого богатого поэтического прошлого России его фигура получает необходимое углубление и новую отчетливость.

И тем не менее общий фон французской лирики представляется нам наиболее благодарным материалом для оттенения основных свойств хорега русских символистов. Недаром он столько потрудился для передачи на наш язык почти всех поэтов французской речи — от Расина и Андре Шенье до Анри де Ренье и Верхарна. «Острый галльский смысл», по слову Блока, не только пленил, но и образовал Брюсова. При всем своеобразии его поэтического лица, на нем определяющими чертами легли эти отражения французского гения в его неустанном завоевании новых эстетических ценностей и кристаллической отшлифовке их для всего человечества.

Эти боевые и созидательные традиции старого esprit gaulois были восприняты у нас в начале 90-х годов юным поэтом Валерием Брюсовым. Приняв их от великих лириков новой Франции, он с рыцарственной верностью лозунгам своей молодости пронес их через три десятилетия напряженного художественного труда, ненарушимо сохранив их в своем творческом облике во всей их непреклонной выразительности.

Блок и Пушкин

Быть может, одной из важных причин крушения у нас «пушкинской» культуры было то, что эта культура становилась иногда слишком близкой французскому духу и потому оторвалась от нашей почвы, не в силах была удержаться в ней под напором внешних бед (Николаевского режима). Германия для Пушкина — ученая и туманная…

Ал. Блок Дневник, 1 апреля 1919 г.

Александр Блок родился в знаменательный год восстановления у нас пушкинской славы после ее двадцатилетнего затмения. В этот именно год прозвучала знаменитая предсмертная речь Достоевского и раздались торжественные строки Фета:

Исполнилось твое пророческое слово,
Наш старый стыд взглянул на бронзовый твой лик…

С этого момента возникший культ Пушкина не переставал расти и углубляться у нас. Молодость Блока прошла под этим знаком. В лице старших символистов — Брюсова и Вячеслава Иванова — этот культ утвердился. Рядом с поэтическим оживлением пушкинской традиции вырастала и новая «наука о Пушкине». Целая полоса нашего художественного развития как бы завязывала на рубеже двух столетий прерванную нить с поэтическим преданием плеяды двадцатых годов. Русская культура снова начинала дышать и жить именем Пушкина.

Но в этом поэтическом ренессансе поражало одно отклонение: первый поэт начала столетия долгое время оставался вдали от общего движения. Потребовалось медленное преодоление годов ученичества, сложная смена творческих этапов, развитие и углубление лирических заданий, чтоб, наконец, произошла та знаменательная встреча двух поэтов, которой суждено было в предсмертный период Блока стать подлинным духовным событием его заката.

I

У Блока, как у каждого великого художника, были свои предки. Открывая новые пути лирическому искусству, он в то же время замыкал его вековую традицию. Предтечи и учителя его поэзии восходят к далекому прошлому.

Из обширного круга европейской лирики к нему нередко неслись оплодотворяющие токи. Данте и Шекспир, Брентано и Гейне поднимали в нем «лирические волны». Жуковский и Лермонтов, Фет и Влад. Соловьев — вот его генеалогия в русской литературе. Об этих поэтах он любит вспоминать, называть их своими учителями, выбирать из них эпиграфы, откликаться подчас в своей лирике явственными отголосками на их темы. Это подлинная его духовная родословная.

Но в Пантеоне юного Блока имя Пушкина остается в тени. Автор «Прекрасной Дамы» зреет, растет, углубляет свои задания и обновляет лирические темы вне прямой зависимости от воздействий нашего первого поэта. Путь Блока идет мимо Пушкина.

В анкете, написанной 23 января 1915 г., на вопрос «какие писатели оказали наибольшее влияние» Блок отвечал:

«Жуковский, Владимир Соловьев, Фет». Это именно та линия развития русской поэзии, которая идет параллельно пушкинской, приближаясь к ней подчас, но никогда не скрещиваясь и не сливаясь. Любопытно, что в графе «кредо или девиз» Блок выписал строфу из того же Соловьева («В царство времени все я не верю»…). Поэзия Пушкина и тут не послужила ему.

Сам Блок определил ранний этап своей поэтической культуры: «Первым вдохновителем моим был Жуковский… Запомнилось имя Полонского и первое впечатление от его строф:

Снится мне: я свеж и молод,
Я влюблен; мечты кипят.
От зари роскошный холод
Проникает в сад.

В университете всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьева»…

И как характерно сделанное им в эту эпоху заявление о Грибоедове: «он мне дороже Пушкина»[54].

К этой плеяде относится, конечно, Лермонтов. Он ощущается и в ранних стихах Блока, и в «Снежной маске». О нем Блок мимоходом оставил замечательную страницу — свидетельство о своем глубоком проникновении в лермонтовскую стихию. Это видение поэта о поэте, родном, мучительно-близком и неизменно вдохновляющем:

«Лермонтов восходил на горный кряж и, кутаясь в плащ из тумана, смотрел с улыбкой вещей скуки на образы мира, витающие у ног его. И проплывали перед ним в тумане ледяных игол самые тайные и знойные образы: любовница, брошенная и все еще прекрасная, в черных шелках, в „таинственной холодной полумаске“. Проплывая в туман, она видела сны о нем, но не о том, что стоит в плаще на горном кряже, а о том, кто в гусарском мундире крутит ус около шелков ее и нашептывает ей сладкие речи. И призрак с вершины с презрительной улыбкой напоминал ей о прежней любви.

Но любовница и двойник исчезали, крутясь, во мгле туманной, и возвращались опять, кутаясь в лед и холод, вечно готовясь заискриться, зацвести небесными розами, и снова падая во мглу. А демон, стоящий на крутизне, вечно пребывает в сладком и страстном ужасе: расцветет ли „улыбкой розовой“ ледяной призрак»?

Так умел говорить Блок о своих любимых. Осталась ли в записях его ранних раздумий аналогичная страница о Пушкине? [55]

II

Блоку в то время пришлось работать в области пушкинизма. Хотя в его новых книгах среди эпиграфов из Лермонтова, Тютчева, Фета, Вл. Соловьева, Шекспира мы не находим имени Пушкина, он принимает в 1906 г. предложение Венгерова прокомментировать ряд лицейских стихов поэта для нового критического издания его текстов.

В своей значительной части комментарии эти компилятивны и мало характерны для автора. История текста, проблема датировки, сводка мнений пушкинистов от Анненкова до Майкова, изложение контроверз, беглая установка современного состояния вопроса — вот главный состав этих «примечаний». Единственная оригинальная черта их — наблюдения поэта над стилем, инструментовкой, эвфонией Пушкина. Замечания эти кратки и носят случайный характер — не изучения, а скорее впечатления — но они вносят новый принцип в комментаторскую традицию, и в этом отношении представляют несомненную ценность.

Блок не любил этих лицейских опытов Пушкина. В стихотворении «Любовь одна…» он отмечает небрежность рифм, размера, эпитетов: «в этот период Пушкин не раз говорил о своем „слабом даре“ и, по-видимому, много мучился и отчаивался в стихах своих. И позднее, впрочем, он только ничтожную часть лицейских стихов признал годными для печати…»

По поводу «Окна» Блок высказывает предположение, что сам Пушкин, вероятно, здесь заметил чувственность, чуждую его душе, и потому сделал пометку «не надо»…

Относительно *Элегии* («Я думал, что любовь угасла навсегда») комментатор дает смягчающее заключение: «небрежность некоторых стихов, обычные эпитеты и римские имена Вакха, Амура и Дельфиры — все это указывает на то, что элегия для самого Пушкина не была серьезным отголоском душевных переживаний». — Стихотворение «К ней», — читаем далее, — «не принадлежит к лучшим стихотворениям этой поры, и „взыскательный художник“, окидывая его, был прав».

Ранняя поэзия Пушкина, органически связанная с французским поэтическим стилем XVIII века, оказалась чуждой творческому строю молодого Блока.

III

Но попутно поэт-пушкинист разбрасывает ряд ценных

замечаний о звуковой и метрической стороне раннего пушкинского стиха. Так он отмечает преобладание плавных согласных в стихотворении «Лиле», однозвучное повторение «торжественных слов» в «Унынии»; «медлительно… мой… миг… множит… тяжкое… тревожит…»; инструментовку на *а* в начальных строках «К ней», дающую впечатление печальной торжественности:

> В печальной праздности я лиру забывал;
> Воображение в мечтах не разгоралось…

или, наконец, многократное повторение плавного *л* в вариантах «Слова милой» («считая десятой строкой заглавие, не менее творческое, чем сами стихи»).

Интересны более обширные экскурсы в область формального анализа. В стихотворении «Окно» Блок отмечает разрыв между строфами, немногочисленность эпитетов, их свойство «не обессиливать стих», характерные признаки сентиментальной манеры.

Отвечая Шевыреву, усомнившемуся в подлинности стихотворения «К Наташе», Блок отмечает, что «небрежность в рифмах скорее подчеркивает свежесть и легкость образов, так свойственную Пушкину, а простота и краткость выражений заставляют забывать чисто внешнее сходство с Дмитриевым или Мелецким».

Наконец анализируя стихотворение «Осеннее утро», Блок дает обширный стилистический комментарий:

«Из исправлений видно, что Пушкин исключил неловкие выражения и шероховатости стиха. Заботясь об единстве картин, он заменил „волны охладелые“ — „нивами пожелтелыми“, но зато, в ущерб конкретности, написал, „мертвый лист“ вместо „желтый лист“, по-видимому, только для того, чтобы не повторялось слово „желтый“ в двух стихах, стоящих рядом. Отметим еще замену архаического родительного падежа… Во всяком случае, видно, что Пушкин не придавал большого значения „Осеннему утру“ и писал его без „холода вдохновения“. Только в отдельных стихах слышится стремительность и сжатость пушкинского стиха, и в одном из них — любимая поэтом и свойственная преимущественно лирике — замена наречия прилагательным» и проч.

По поводу стихотворения «Наслаждение» Блок приводит интересную параллель между Пушкиным и своим любимым поэтом Жуковским. Он отмечает, что слово «дружба», замененное

впоследствии словом «любовь» говорить об «amitié amoureuse», свойственной Жуковскому, но чуждой Пушкину: в любовных разочарованиях «поэт утешается только своим „скромным даром“ и „счастием друзей“» — традиционными утехами поэтов своего времени. Точно также и в «Наслаждении» воспоминание о Бакуниной проходит лишь легкой тенью; Пушкин, неспособный к одной amitié amoureuse в духе Жуковского, задает только элегические вопросы, и едва ли действительно надеется, что когда-нибудь его «мрачный путь озарится улыбкой спутницы…»

Работа Блока над пушкинскими текстами производилась задолго до появления «Символизма» Андрея Белого, установившего новые приемы «формального изучения» стиха. Разбросанные и отрывочные замечания Блока представляют несомненный интерес в нарождении и развитии у нас морфологического метода. Но в своем общем составе они свидетельствуют скорее об отчужденности младшего поэта от своего великого предшественника и ни в чем не проявляют той интимной близости к нему, которая так обычна в отношении к Пушкину для всех поколений русских лириков[56].

IV

Но когда закончилось брожение лирической стихии, когда Блок достиг «полпути земного бытия», когда молодость поэта сменилась золотой порой творческой зрелости, — этот романтик и музыкальнейший из наших лириков, русский Верлен или преемник воздушного Фета почувствовал непреодолимую тягу к чеканной бронзе пушкинской строфы[57].

В лирике Блока возникают понемногу пушкинские темы. Одна из них относится, впрочем, еще к 1904 г. Это «Медный всадник».

Он спит, пока закат румян,
И сонно розовеют латы,
И с тихим свистом, сквозь туман
Глядится змей, копытом сжатый.

Сойдут глухие вечера.
Змей расклубится над домами,
В руке протянутой Петра
Запляшет факельное пламя.
……
Он будет город свой беречь,

И, заалев перед денницей,
В руке простертой вспыхнет меч
Над затихающей столицей.

Та же тема гораздо позже прозвучала и во 2-й гл. «Возмездия».

Другая пушкинская тема у Блока — это русский дендизм: Аи, соболя, рестораны, темные ложи — все это «онегинское» возрождается в «Снежной маске» и «Ночных часах». Правда, четкие облики ампирного Петербурга здесь захвачены метельными туманами зыбких и жутких годов начала нового столетия — предвестия «страшных лет России»… В одной из своих последних статей Блок с пристальным вниманием вгляделся в это своеобразное, интригующее и утонченное явление, пленившее Пушкина. Его статья о «русских денди» как бы замыкает круг, открытый в 1823 году первыми строфами «Онегина».

К этим пушкинским мотивам относится и тема Дон-Жуана, превосходно разработанная Блоком в 1910/1912 гг. Его «Шаги Командора» — один из интереснейших вариантов вековой легенды о Дон-Жуане, введенной в русскую поэзию Пушкиным.

В немногих строфах — своеобразная и острая характеристика трех персонажей трагедии:

Что теперь твоя постылая свобода,
Страх познавший Дон-Жуан?
……
Что изменнику блаженства звуки?
Миги жизни сочтены.
Донна Анна спит, скрестив на сердце руки,
Донна Анна видит сны.
Чьи черты жестокие застыли,
В зеркалах отражены?
Анна, Анна! сладко ль спать в могиле?
Сладко ль видеть неземные сны?
……
Тихими, тяжелыми шагами
В дом вступает командор.
Настежь дверь. Из непомерной стужи
Словно хриплый бой ночных часов —
Бой часов: — Ты звал меня на ужин.
— Я пришел. А ты готов?

В небольшом стихотворении Блока замечательно вскрыт глубокий трагизм этой вечночеловеческой темы, обращающей нас к таким же напряженным и сосредоточенным трактовкам ее у Моцарта и Пушкина.

Острый и обжигающий стиль «Каменного Гостя» отступает перед характерным блоковским синтезом метели, бреда и мрака. Это сообщает его «Шагам Командора» тот жутко-новый и современно-нервный колорит, в котором солнечный Мадрид легенды застилается черными туманами петербургской поэмы.

V

Последний период жизни Блока проходит под знаком Пушкина. К этому времени относится «Возмездие» — поэма наиболее близкая к классической традиции, — речь Блока о Пушкине и стихотворение его, посвященное «Пушкинскому Дому».

29 января (11 февраля) 1921 г., в 84-ю годовщину смерти Пушкина, Блок произносит в Доме литераторов свое слово «О назначении поэта». За полгода до смерти, как некогда Достоевский, он воздает свою хвалу поэту в таком же синтетическом тоне, в каком была произнесена автором незаконченных «Карамазовых» знаменитая речь 8 июня 1880 г.

«Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними это легкое имя Пушкин.

Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта не легкая и не веселая, она трагическая; Пушкин вел свою роль широким, уверенным и вольным движением, как большой мастер; и однако, у нас часто сжимается сердце при мысли о Пушкине: праздничное и триумфальное шествие поэта, который не мог мешать внешнему, ибо дело его внутреннее — культура, это шествие слишком часто нарушалось мрачным вмешательством людей, для которых печной горшок дороже Бога.

Мы знаем Пушкина — человека, Пушкина — друга монархии, Пушкина — друга декабристов. Все это бледнеет перед одним: Пушкин — поэт».

Не ограничиваясь этой речью, Блок тогда же (5 февраля 1921 года) обращается к тени поэта в своем посвящении «Пушкинскому Дому». В первых же строфах возникает вечно знакомый образ:

«всадник бронзовый, летящий на недвижном скакуне»…

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе.
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе.

Не твоих ли звуков сладость
Вдохновляла в те года?
Не твоя ли. Пушкин, радость
Окрыляла нас тогда?

Вот зачем такой знакомый
И родной для сердца звук —
Имя Пушкинского Дома
В Академии Наук.

Вот зачем в часы заката,
Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
Тихо кланяюсь ему.

Эти строфы считаются последним стихотворением Блока (во всяком случае — одним из его последних стихотворений). В его заключительных строфах чувствуется грусть расставанья и все оно звучит как прощальный привет земному. Образ Пушкина и явление пушкинской культуры, как великий стимул бодрости духа и указание для его дальнейших творческих устремлений, — с таким заветом отошел от нас Блок.

* * *

Почему же так труден был для него этот приход к Пушкину? Отчего таким медленным и длительным путем шло это восхождение поэта к поэту?

В русской поэзии отчетливо выделяются лирики двух типов — германского и романского. Латинский, галльский, французский дух образует у нас поэтов, глубоко отличных от группы северного, англо-саксонского или немецкого типа. Батюшков, Пушкин, Брюсов — создались римской или парижской

культурой; Жуковский, Фет, Андрей Белый — германской. Блок в своих «Скифах» говорит о приятии обеих стихий:

> Мы любим все: и острый галльский смысл,
> И сумрачный германский гений…

Но поэтическая культура Франции была ему чужда. Вообще романский мир, несмотря на прекрасные «Итальянские стихи» Блока, был бессилен преодолеть его тягу к готике. В 1909 г., приехав из Милана в Наугейм, он приходит к заключению, что в Италии нельзя жить, и не перестает восхищаться — «красотой и родственностью Германии», считая, что эта «страна наиболее близкая России»…

Эта исконная тяга Блока к духовному типу Германии должна была отводить его от высшего выразителя у нас «острого галльского смысла»… И только в последнюю эпоху, пережив всемирно-историческую трагедию, приблизившись к последним граням земного бытия, Блок отрешился от своих расово-культурных пристрастий и воспринял Пушкина, как величайшее явление мировой лирики.

В «испепеляющие годы» смены двух культур произошла эта творческая встреча двух поэтов. Великая поэтическая эпоха, начатая Пушкиным, завершилась со смертью Блока.

БОРЬБА ЗА СТИЛЬ
Опыты по критике и поэтике
1927

I

Жанры художественной критики

Жанры художественной критики

Je tiens la critique pour la marque la plus certaine par laquelle se distinguent les âges vraiment intellectuels… Je la tiens pour un de plus nobles rameaux dont soit decoré dans l'arrière saison l'arbre chenu des lettres.

Anatole France — «La vie littéraire», II.

I

В истории русской критики давно уже не все обстоит благополучно. Точнее — изучение нашей обширной и богатой критической литературы, выдвинувшей ряд классических писателей с длительным и глубоким влиянием, производится по совершенно случайным принципам и направляется по произвольному выбору. До сих пор здесь не определен точно предмет изучения и не выработаны его основные приемы. Теория поэзии, столь оживившаяся за последние годы, сюда не заглядывает, и художественная критика остается по-прежнему какой-то Золушкой в семье литературных жанров, тщетно ожидающей своего возведения в ранг полноправного словесного вида.

Главное зло — полная неопределенность материала, подлежащего изучению и, в связи с этим, беспримерная расплывчатость понимания самого термина «критика». В существующие у нас обзоры, в соответственные главы «историй», учебников или монографий по отдельным авторам неизменно включается самый разнообразный и случайный материал. Под видом критики изучается философия, политическая

публицистика, филологическая наука, подчас популяризация естествознания или теоретическая педагогика, т. е., другими словами, почти все виды прозы, не входящие в беллетристику. Критика как литературный жанр sui generis до сих пор не осознана исследовательскою мыслью.

Этим объясняется, по-видимому, то, что у нас история критики принимала характер какой-то универсальной научной энциклопедии, обнимающей все виды знания. Поистине наши обзоры литературно-критических явлений превращались в своеобразные «синтезы наук». Так, в известной «Истории русской критики» Ив. Иванова широко изучается эстетика, чистая публицистика, философия, социология и т. д. Такие темы, как научные идеи сенсимонизма, судьбы западной философии в России, «вопрос о русском среднем сословии», «славянофильство и западничество» или «психология нигилизма», входят в качестве самостоятельных частей в обзор критической литературы. У нас считалось, и, кажется, до сих пор считается, вполне естественным покрывать это пестрое разнообразие тем и изучений термином одного литературного жанра.

В этом смысле показательна «История русской литературы XIX ст.» Ник. Энгельгардта, где под термином «критика» производится смешение не только литературы, науки и общественности, но даже быта и нравов. Мы прекрасно знаем, что книга Энгельгардта вообще далека от совершенства. Но все же примечательно, что в других ее отделах (роман, драма, поэзия и т. д.) мы подобной теоретической анархии не встречаем. Между тем, в злополучном отделе критики мы найдем не только «оды Державина» или «Историю русского народа» Полевого, но и такие темы, как «прусский министр Штейн на русской службе», «русский католицизм», «славянский вопрос», «сатира Щедрина», и даже такие курьезы, как «трусость Смирдина», «балерина Фанни Эльслер и ее влияние на судьбу Каткова», «железнодорожная вакханалия», «театр Буфф» и проч. и проч. Все это поистине газетное разнообразие тем по политике, общей журналистике, театру и даже скандальной хронике обнимается единым универсальным и многострадальным термином — «критика».

Совершенно очевидно, что ни один литературный жанр не выдержал бы такого бурного напора разнородных материалов и не мог бы стать объектом таких безграничных исследовательских притязаний. Ни поэзия, ни драма, ни роман никогда бы не потерпели подобного вторжения в свои четко очерченные владения самых разнообразных проблем, тем и дисциплин, представленных подчас в чистейшем их виде и беспримесных образцах.

Почему же в таком совершенно ненормальном состоянии пребывает до сих пор литературная критика? И нет ли возможности вывести ее из этого хаотического брожения теорий и мнений и восстановить, наконец, в ее утраченных и бесспорных правах на звание самостоятельного литературного жанра?

II

Что же такое литературная критика? Имеет ли она вообще право притязать на высокое звание литературы?

Долгое время критика считалась каким-то низшим видом писания, не достойным вхождения в подлинную «литературу». Известный мемуарист Вигель говорит в своих записках, что в его время критикой считали «брань и поношение». Еще раньше Новиков в «Покоящемся трудолюбце» изображал критиков как людей «угрюмых и свирепых». Имена античных литературных судей — Зоила и Аристарха — получили явно сатирический характер и применялись в качестве позорящей клички к современным журнальным обозревателям.

Это мнение утвердилось надолго, и отдаленное его воздействие сказывается вплоть до наших дней. Незадолго до войны вышел специальный сборник, объединивший ответы видных беллетристов на анкету о критике. Почти все сходились на мнении, что критиков следует приравнять к слепцам, мешающим лошади работать. И, наконец, уже совсем недавно, на одном из съездов пролетарских писателей высказывалось старинное мнение о том, «что критики — просто неудавшиеся художники и что поэт должен идти своей дорогой, не прислушиваясь к их голосу».

В основе этих отрицательных оценок лежит противоположение творческих и аналитических умов. Поэзия и критика представляются часто двумя полярными областями. Способность наблюдать, понимать и судить исключает, по мнению многих, дар создавать, выдумывать и творить живые образы. Эти творческие устремления, в свою очередь, несовместимы с особым умственным уклоном к логизирующим суждениям и критическим оценкам.

Против такой антитезы решительно восстает литературная практика. История словесного искусства не знает этого разделения на творческие и критические сознания. Мы находим превосходные страницы подлинной критики у Пушкина, Гоголя, Достоевского, Гончарова, Тургенева. Нужно ли настаивать на том, что «Речь о Пушкине», «Мильон терзаний», или «Гамлет и Дон

Кихот» принадлежат к шедеврам русской критики? Приходится ли доказывать, с другой стороны, что классические статьи наших критиков-профессионалов представляют высокие образцы словесного искусства? И не следует ли признать вслед за Реми де Гурмоном, что всякое ценное достижение в любом литературном жанре — в поэзии ли, романе или критике неизбежно принимает творческий характер? Если всякое живое искусство заключается в особом даре создавать «новое», нельзя усматривать в одном жанре сплошное проявление созидательных способностей автора, в другом — исключительное теоретическое «понимание»; гораздо правильнее, по мнению автора «Книги масок», исходить из другого более простого и более верного разделения писателей на своеобразные и малооригинальные умы. И это, конечно, вне зависимости от литературных областей, ими разрабатываемых. Наличность творческого момента не может определяться жанровыми признаками.

Традиционные разделы литературы явно не соответствуют подлинному смыслу нашего представления о творчестве. Многие западные исследователи давно протестуют против того условного и явно искажающего понимания «творчества», при котором Ренан или Тэн оказываются лишенными звания творцов, в то время как Дюма или Эжен Сю получают на него неотъемлемое право. «Чтоб создавать, как Тэн, — замечает один новейший исследователь, — нужно обладать своеобразным видением мира, глубоко личным воззрением на человека, жизнь и природу. Для написания *Трех мушкетеров* всего этого не требуется».

Не так ли и в плане нашей литературы многие критики, историки и философы являются, очевидно, носителями тех подлинно творческих сил, которых бывают нередко лишены беллетристы. Не ясно ли, что Белинский, Апполон Григорьев, Ключевский или Гершензон — в большей степени творцы, чем Крестовский, Данилевский или даже Боборыкин и Эртель? Перевес чисто художественной стоимости, не говоря уже об идеологической, здесь, конечно, на стороне «теоретиков».

Но для того, чтобы стать рядом с романистом, поэтом или драматургом, критик должен так же заботиться об артистической стороне своих писаний, как и они. Чтоб оправдать свое право на звание литературного жанра, критика должна быть творчески насыщенной. Художник в области суждений и оценок так же стремится к живым словесным созданиям, как и авторы повестей или драм. О живых произведениях искусства необходимо давать живые оценки. В качестве особого вида искусства критика обладает той жизненной мощью, которая придает своеобразный характер изучаемым ею произведениям. Писатель об искусстве

вбирает в себя эти жизненные силы искусства, которые отражаются и как бы длятся в его словах. В этих случаях изучение искусства перестает быть «объективным анализом» и становится подлинным воссозданием отраженной жизни. Критика, порожденная искусством, т. е. явлением глубокой жизненной силы, также представляет собой живое искусство. Она воссоздает атмосферу художественного создания, схватывает и передает целостное впечатление о нем. Она рассматривает произведения искусства, независимо от эпохи их создания, как актуально живые силы, формирующие современность. Ибо понять произведение искусства, значит, прежде всего уловить в нем живые отзвуки на голоса новых поколений. Подлинный критик вскрывает творческую драму художника под знаком своего времени, — ему нужно для этого высокое писательское ощущение текущей эпохи и подлинные свойства драматического изображения. Такая критика не только не вредит пониманию художественного создания, она поддерживает беспрерывную связь между шедевром и новыми поколениями. Ибо создание искусства живет в столетиях только благодаря возобновляющимся отражениям творческой критики.

Это сообщает нам необходимый материал для определения. Под критикой следует понимать *особое словесное искусство, задача которого судить о свойствах художественного объекта как в литературе, так и в других областях изящного творчества.* Особые научные приемы (критика текстов, критика источников, составление «критических» изданий и проч.) не относятся, конечно, к области критики, *как литературного жанра*.

Необходимо только помнить, что критика — как, впрочем, и всякое иное художество, — ни в какой мере не исключает логики, понимания, известной доли рационализма. Право рассудка совершенно неотъемлемо от всякого художественного процесса. Недаром, по тонкому замечанию Ницше, суждение художника, необыкновенно обостренное и опытное, не перестает отбрасывать, выбирать и комбинировать. Так по черновым тетрадям Бетховена видно, что он лишь понемногу создавал свои самые знаменитые мелодии и как бы извлекал их из бесчисленных набросков. Ставшие теперь доступными нам, записные книжки к романам Достоевского свидетельствуют о такой же критической работе романиста, беспрерывно бросающего на бумагу все новые и новые замыслы, из которых лишь строго отобранные и необходимые фрагменты входили в состав законченного романа. Критическое чутье художника здесь работало с необыкновенной напряженностью и неутомимой зоркостью.

Этот элемент, конечно, необходим и в критике. И это

словесное искусство исходит из разума и синтезирует интуитивную природу всякого творчества с рассудочными основами познавания. В свое время мне пришлось писать об Аполлоне Григорьеве:

«Интуитивное понимание литературных явлений при самой тщательной проверке критических интуиций всеми средствами рассудочного познавания — такова постоянная схема григорьевского метода. Стремление найти безошибочные формулы для всех своих художественных восприятий и высказать их будящими и волнующими словами, новый метод беспрестанно проверяемого импрессионизма, новая литературная манера страстного и вдумчивого комментария, постоянная порывистость, нервность и живость критических впечатлений, при вечной заботе о их точности и правдивости, беспрерывная работа рассудка, вооруженного хронологией, лингвистикой, психологией — целыми арсеналами цифр, терминов и имен с попутными исканиями чутья, угадывания, прозрения, — таковы основные приемы его метода. От опыта, от протокола, от дисциплины и анализа к свободному угадыванию и творческому прозрению, от памяти к воображению, от рассудка к интуиции, — таковы пути его критики».

Думается, что только такое гармоническое сочетание знания и творчества отвечает подлинной природе литературной критики.

III

Но обращаясь к знанию, к опыту и рассудку, критика никогда не должна стремиться стать наукою. Здесь необходимо самое отчетливое и строгое разграничение. Необходимо признать, что критика не призвана заменять ни филологию, ни поэтику, ни лингвистику, ни историю литературы. У нее есть своя природа и своя область действия. Соприкасаясь с целым рядом дисциплин и питаясь многими из них, литературная критика никогда не может заменить их и не должна стремиться с ними слиться. В так называемой «научности» критических писаний кроется опасность подменить подлинную природу литературного жанра посторонним и чуждым составом.

По поводу засилия эрудиции в критике возражал еще в середине XIX века Сент-Бёв: «В случае преувеличения этой ученой части, критик оказался бы чрезмерно освобожденным от мнений, идей и особенно от таланта. Ценою какой-нибудь неизданной страницы можно было бы считать себя освобожденным от необходимости иметь вкус. Точка зрения, эта легкая вещь,

рисковала бы потонуть в документах».

И нужно признать, что дальнейшая эволюция критики подтвердила правильность опасений Сент-Бёва. Тенденция к наукообразности в критике явно искажала ее природу и понижала ее значение. По верному наблюдению французского исследователя Поля Стапфера, наиболее преходящая сторона писаний литературного критика является именно та «научная» часть, в которой многие видят все достоинство его работы: исторические и биографические изыскания, критика текстов и проч. — словом все, что претендует на так называемую научную солидность. Ибо эта ученая основательность в критике — одна видимость. Истина, которая казалась точно установленной, подвержена беспрерывным пересмотрам; изыскания вечно возобновляются, выводы беспрерывно меняются и отменяются: последнее издание, новейший авторитет — вот единственно с чем считаются: так что если что-нибудь обладает подлинной длительностью, то это, конечно, не документальный фонд работы критика, а та живая литературная форма, в которую она облекается, т. е. именно то, в чем его мысль, развиваясь свободно и творчески, привносит личный момент к внешним и объективным данным.

История критики дает тому разительные примеры. Белинский писал свою обширную монографию о Пушкине, не зная, вероятно, целой трети пушкинских текстов, ставших известными лишь впоследствии: — сюда относятся все письма поэта, его дневники, ряд его критических статей, Гаврилиада, многие шедевры его лирики. Со стороны текстовой полноты (т. е. документального фонда работы) труд Белинского, конечно, совершенно устарел; и он тем не менее жив до сих пор своими творческими оценками, своими художественными характеристиками, своим живым динамическим и взволнованным стилем, который открывал нам в этой работе прекрасную и, может быть, неугасимую зарю русского пушкинизма. Труд, устаревший с научной стороны, живет до сих пор своей словесно-художественной мощью.

И так всегда. То, что называется *современным состоянием науки,* неумолимо кассирует ученые положения критика, никогда не посягая на литературно-ценные части его работы. Диссертации дряхлеют, художественные этюды остаются.

Попробуем подвести итоги. Критика не заменяет науку, не совпадает с наукой, не определяется входящими в нее элементами научности. Как исторический роман, как философская трагедия, как дидактическая лирика, критика имеет специфические признаки своего вида. В отсутствие их она перестает существовать. Только как особый вид словесного

искусства, обращенный к изучению разнообразных отраслей изящного творчества (литературы, театра, музыки, пластики), критика сохраняет свои неотъемлемые первородные черты и утверждается как равноправный словесный жанр.

Но сохраняя признаки такой литературной самостоятельности, критика может иметь свои виды и свои уклоны; сохраняя свое значение художественного творчества и свой предмет — изящные искусства, она может принимать характер эстетический, социологический или публицистический, нисколько не становясь от этого эстетикой, социологией или лингвистикой, т. е. не впадая в ошибку старой русской критики. Так поэзия может быть научной или политической, оставаясь по существу своему поэзией; так роман может быть философским, социальным или экспериментальным, оставаясь до конца романом. Различные оттенки, стили и устремления живого литературного жанра не лишают его самостоятельной природы и, уж конечно, не подменяют ее чужеродным составом.

Ибо литературная критика лишь там, где судят о конкретных произведениях, где речь идет о художественной продукции, где имеется в виду определенный творчески обработанный материал и где произносятся суждения о его собственном составе. Конечно, литературная критика призвана судить и о целых направлениях, школах и группах, но при непременном условии исходить из конкретных эстетических явлений. Беспредметные рассуждения о классицизме, сентиментализме и проч. могут относиться к какой угодно теории, поэтике или манифесту — они ни в коем случае не относятся к сфере критики.

Во Франции, где проблемы литературной критики получили особенное развитие, мы встречаем вполне сложившийся взгляд на ее художественные функции. «В XIX столетии критика превратилась в литературный жанр, вполне равный другим жанрам и в котором писатель может выразить свою мысль и развернуть свои дарования так же свободно, как в театре, истории или романе, — замечает романист Эдуард Род: — она требует при этом больше знания, но включает в себя столько же искусства».

Исследователь французской драмы Ларруме считает, что живое восприятие литературных красот должно прежде всего внушать труд *литературного* характера, что к заботе о точности необходимо всегда присоединять заботу о композиции, что между пустой риторикой и бесплодной эрудицией есть место для истинной критики, которая судит, выбирает и распределяет.

Литературная критика, говорит уже цитированный нами Поль Стапфер, не должна жертвовать ничем из того, что составляло в прежнее время ее специфическую красоту: она

должна сохранить весь свой блеск, всю свою гибкость, всю свободу — все те черты, которые придавали некоторым из ее лучших работ характер высшей игры и свойства той же природы, что и произведения искусства. Критик должен выражать свой вкус свободно, возмещая отсутствие ученого аппарата обилием идей, таланта, стиля и остроумия, сочетание которых становится главным условием этого литературного жанра, превращая критику искусства в одну из областей искусства[58].

И мы знаем, что история русской критики, исполненная изящных, вдохновенных, остроумных, парадоксальных, стилистически блистательных и идейно-возбуждающих страниц, служит лучшим свидетельством правильности такого воззрения.

Лишь под таким углом изучения художественная критика вскрывает всю свою первоклассную стоимость. Лишь в этом плане становится понятным заявление Анатоля Франса: «Я считаю критику самым верным признаком подлинно интеллектуальной эпохи». Отметим, что именно так смотрел у нас на искусство критики Пушкин. Его горестная фраза в письме к Вяземскому: «Критики *у нас, чувашей,* не существует» — лучше всего свидетельствует об оценке им этого жанра, как высокого явления словесной культуры.

IV

Если так подойти к понятию русской критики, то многое из того, что вносилось традицией в ее состав, несомненно отпадет от нее, но зато раскроются здесь и новые области изучения и разработки.

И прежде всего, конечно, отпадет весь XVIII век. Строго говоря, никакой критики у нас в то время не было, и обычные изучения трактатов или рассуждений Сумарокова, Тредиаковского и Ломоносова нисколько не представляют наш жанр. Слабое развитие вполне второстепенных видов литературной критики, как полемика или пасквиль, вот почти все, что завещает русская журналистика XVIII века своим преемникам. О художественной стоимости этого скудного материала говорить не приходится. Восемнадцатый век — это еще та молодая и отчасти варварская пора русской литературы, когда зрелый осенний плод умственной культуры, каким является искусство критика, еще не был возможен. Робкие, наивные и неудачные попытки в этом направлении только подтверждают общее критическое бесплодие эпохи, уже дающей свое цветение в оде, размышлении, послании, комедии, речи или ученом

трактате. Разумеется, различные риторики, грамматики, «правила пиитические», «способы к сложению российских стихов», рассуждения о реформе слога и пр. к области художественной критики не относятся. Вклад, внесенный в русскую критическую литературу писателями XVIII в., остается количественно незначительным и качественно малоценным.

История русской критики начинается лишь на рубеже двух веков. До XIX века можно говорить только о ее *праисториu.* Традиционные утверждения о том, что русская литературная критика — родное детище петровской реформы, хронологически нисколько не подтверждаются. Это прекрасно ощущал Пушкин, столь безошибочно определявший законы нашего литературного развития. Известен его ответ на утверждение Бестужева: «у нас есть критика, а нет литературы». — «Где же ты это нашел? — пишет ему поэт в 1825 г., — *именно критики у нас и недостает*… Мы не имеем ни единого комментария, ни единой критической книги… Что же ты называешь критикою? Вестник Европы и Благонамеренный? Библиографические известия Греча и Булгарина? свои статьи? но признавайся, что это все не может установить какого-нибудь мнения в публике, не может почесться *уложением вкуса.* Качановский туп и скучен, Греч и ты остры и забавны, вот все, что можно сказать об вас — но где же критика? Нет, фразу твою скажем наоборот: литература кое-какая у нас есть, а критики нет».

Может быть именно потому сам Пушкин, обращаясь к этой области, пробовал здесь самые разнообразные жанры: мы находим у него типичный фельетон («О мизинце г-на Булгарина» или «Детские сказочки»), полемику («О г-же Сталь и г-не Муханове», «О гекзаметрах Мерзлякова»), диалог («Разговор»), драматическую сцену («Альманашник»), рецензию, литературный портрет (Баратынский, Дельвиг), критическую глоссу («Фракийские элегии» Теплякова), литературное письмо[59]), пародию и литературный памфлет (в эпиграммах) и т. д. Если пристально всмотреться в эти разнообразные и тонко разработанные формы, мы поймем, с какой обдуманностью поэт пытался засеять еле вспаханное поле русской критики.

Ибо несомненно, эта критическая отрасль только завязывала у нас в то время свои первые узлы.

«Хорошая критика есть роскошь литературы: она рождается от великого богатства, а мы еще не Крезы», — писал Карамзин в 1802 г. — «Конечно, критика находится у нас еще в младенческом состоянии», подтверждает Пушкин в 1836 году.

Вскоре Белинский, не мало размышлявший над судьбами своего жанра в истории русской мысли, выскажется так же

определенно: он признает «первым (по времени) нашим критиком» — Карамзина. И поскольку Пушкин и Белинский, оба видели в критике высокоценный литературный жанр, призванный служить «уложением вкуса», с ними не приходится спорить. Критическая статья, обозначенная своей собственной формой, законами своей композиции и художественной выразительностью своего стиля, появляется у нас лишь в карамзинский период. Критика как заметное литературно-общественное явление начинает развертываться только в пушкинскую эпоху. Дальнейший расцвет русской критики в 40-е годы Пушкину уже не пришлось наблюдать. Состояние же жанра в середине 20-х годов еще не давало ему возможности признать наличность у нас его сложившихся форм. Не станем поэтому искать образцов нашего жанра в XVIII веке, когда мало-мальски подлинные проявления его так редки, что должны почитаться исключениями. Признаем, что русская критика, в качестве нормально существующего вида, охватывает период немногим больше столетия.

Ограничения придется произвести не только во времени. Совершенно понятно, что из сферы изучения критики, как художественного рода, как своеобразной литературы об искусстве, выпадает, помимо всевозможных курьезов, затесавшихся сюда случайно, также и ряд областей, представляющих интерес для исследователей, но не имеющих отношения к нашему жанру. История цензуры и собственно история журналистики, чистая публицистика, филология, педагогика, история русских университетов, естествознание и стиховедение — все это, подменяя критику, дает в ее сфере лишь дилетантские и случайные выводы, лишенные авторитетности специальных научных изучений. Соприкасаясь с той или иной сферой наук о слове или обществе, критика должна при этом сосредоточиться на своем определенном материале и на своих особых средствах его обработки.

V

Но если признание критики полноправным литературным жанром исключает из сферы ее изучения обширные области «не-литературы», оно одновременно включает в ее историю ряд неправильно забытых областей. Прежде всего залежи подлинной литературной критики имеются в лоне нашей повествовательной литературы. Не говоря уже о специальных критических выступлениях наших поэтов и романистов, мы находим весьма

примечательные фрагменты литературных оценок в их художественных созданиях. Жанры пародии или литературного памфлета имеются и в поэмах Пушкина, и в романах Достоевского. Для суждения о тех или иных литературных явлениях четвертая песня «Руслана и Людмилы» или «Mercі» Кармазинова (и весь его образ) в «Бесах» дают несравненно больше, чем многие самостоятельные критические статьи, вполне игнорирующие литературный состав данного произведения. И если мы можем рассматривать поэму в повести («Египетские ночи») или повесть в поэме («Капитан Копейкин»), стихотворение или новеллу, входящие в роман, — почему критические фрагменты, вошедшие в большое художественное целое, не подлежат нашему изучению в плане однородных созданий?

Но и целые области литературных оценок, имеющие предметом своего изучения искусство, до сих пор не входят в исторический фонд русской критики.

Между тем на включение в эту область имеют несомненное право наряду с разборами литературы и творческие изучения других искусств, отлившиеся в законченные литературные формы критических статей, этюдов, опытов, фельетонов, монографий и проч. Все эти писания об искусстве представляют собой несомненно литературные произведения, часто весьма талантливые и влиятельные. Между тем они остаются до сих пор совершенно не изученными, и самые обстоятельные историки русской критики не считают нужным обращаться к этому ценному словесному материалу.

Так, например, у нас совершенно не изучена *критика театральная.* Между тем отзывы наших старых журналистов о замечательных современных актерах и спектаклях могли бы составить интереснейшую антологию театральной критики. Мы встретились бы здесь и с громкими литературными именами: Пушкина, Достоевского, Серг. Т. Аксакова, Тургенева, и с именами знаменитых критиков, как Белинский и Аполлон Григорьев, и с менее громкими фамилиями: Шевырева, Рафаила, Зотова, Федора Кони, Е. Н. Эдельсона, Аверкиева, Василия Флерова, Баженова. Какие замечательные художественные портреты Каратыгина и Асенковой, Самойлова и Никулиной, Рашели и Сальвини затеряны в старых комплектах «Репертуара и Пантеона», «Артиста», «Талии» и пр. Какая богатая, обильная и разнообразная критическая литература о драме и театре пребывает до сих пор в полной летаргии и ждет еще своего исследователя!

Это в равной мере относится и к критике музыкальной. Почему в наши обзоры статей «От Киреевского до Айхенвальда»

не входят часто весьма примечательные критико-музыкальные статьи Одоевского, Нестора Кукольника, Ник. Мельгунова, Серова, Аполлона Григорьева, Лароша, Кюи, Стасова, Кашкина, Энгеля. Рубинштейна, П. И. Чайковского? Разве они не относятся к области русской критической литературы и не представляют в ней часто выдающихся по таланту, эрудиции и общественному значению страниц?[60]

И наконец, в сфере изучения пластических искусств, в критической области, созданной Дидро, нами забыты многие, начиная с патриарха этого вида — Григоровича (редактора Журнала Изящных Искусств и конференц-секретаря Академии Художеств), затем Боткина, того же Стасова, Александра Бенуа и многих других. Кто у нас интересуется статьями *Дружинина о Федотове* или статьей Плетнева «о медальерном резчике Клепикове»? Кто изучает «Прогулку в Академию Художеств» Батюшкова или «Заметки о художественных выставках» Гаршина?

Разве из истории русской критики все эти разнообразные области творческого изучения искусств не исключены принципиально? И разве не пора признать, что принцип, положенный в основу этого традиционного отбора, требует тщательного пересмотра и, вероятно, решительной отмены?

Мы думаем, что исследовательская мысль русских литературоведов должна заглянуть и в эти забытые области нашей литературы, неотъемлемо принадлежащие к истории ее художественной критики. Пора включать сюда наряду с знаменитой статьей Белинского «Мочалов в роли Гамлета» и громадную партию театральных писаний Аполлона Григорьева («Летопись Московского Театра», «Великий трагик», «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны», статьи о Рихарде Вагнере в проч.). Все это — неотъемлемое достояние русской критики, к которому также бесспорно относится обширная область суждений специалистов о других видах искусства. Статьями о книгах и журналах далеко не исчерпывается тот словесный вид, который, по слову Пушкина, призван служить «уложением вкуса».

VI

Если русская критика сумеет осознать себя литературой и русская наука о художественном слове подтвердит это воззрение, перед нами откроются пути и возникнут еще незатронутые задачи для изучения.

И прежде всего старинное всеобъемлющее понятие *критика*

придется не только сузить и ограничить, но и внутри его нового объема — дифференцировать. Как всякая живая область литературы, как поэзия, беллетристика или драма, критика имеет ряд подразделений, ответвлений, видов или жанров.

Обширные материалы русской критики дают нам основание выделить в качестве самостоятельных критических форм следующие типы: 1) *литературный портрет*; 2) *философский опыт* (essai); 3) *импрессионистский этюд*; 4) *статья-трактат*; 5) *публицистическая или агитационная критика (статья-инструкция)*; 6) *критический фельетон*; 7) *литературный обзор*; 8) *рецензия*; 9) *критический рассказ*; 10) *литературное письмо*; 11) *критический диалог*; 12) *пародия*; 13) *памфлет на писателя*; 14) *литературная параллель*; 15) *академический отзыв*; 16) *критическая монография*; 17) *статья-глосса* и ряд других мелких видов (критический афоризм, писательский некролог, отзыв о публичном чтении, заметка-рекомендация и проч.). Все это совершенно отчетливые виды, выступающие в том или ином своем проявлении на всем протяжении истории русской критики от Карамзина и Мерзлякова до наших дней.

Жанры эти являлись на протяжении целого столетия в различных видах и сочетаниях. Они нарождались, развивались, нередко прерывали линию своего развития и затем снова возникали в обновленных формах. Так, например, один из самых благодарных критических жанров — *литературный опыт* уже ощущается, как явственно слагающаяся форма, в критике Катенина, Шевырева, Ив. Киреевского. Он крепнет и утончается в очерках Аполлона Григорьева и в этюдах Дружинина о Джонсоне и Босвеле, Шеридане и Краббе, этих «Картинах британских литературных нравов XVIII века». Степени подлинных шедевров этот жанр достигает в «Речи о Пушкине» Достоевского, в статьях Соловьева о Тютчеве, Лермонтове, Пушкине, в таких этюдах Ключевского, как «Грусть» или «Предки Онегина». Он продолжает процветать в эпоху символизма, когда ряд выдающихся поэтов-ученых культивирует также и критику. Превосходными эссеистами выступили в ряде книг Вячеслав Иванов (в его известных статьях «О Цыганах Пушкина», «Достоевский и роман — трагедия»), Иннокентий Анненский в таких прекрасных этюдах своей «Книги отражений», как «Гейне прикованный» или «Умирающий Тургенев», Мережковский («В обезьяньих лапах», «Асфодели и ромашка»), Брюсов («Испепеленный»), Белый (в ряде статей, вошедших в его книги «Арабески» и «Луг зеленый»), Блок (об Аполлоне Григорьеве, о назначении поэта и др.). Жанр, возникший в несколько грузных «Опытах и размышлениях» пушкинского учителя (вспомним предсмертное восклицание

Василия Львовича Пушкина: «Как скучны статьи Катенина!») достиг своего блистательного завершения в критике символистов. По пути своего развития он глубоко осознал себя и вылился в ту сложную углубленную форму литературного размышления, в которой философская основа этюда органически сочетается с оригинальной трактовкой темы, а игра стиля отливается в классические афоризмы. Жанр развернулся, окреп и проявился во всей своей полноте.

Обратимся к другому критическому жанру — *литературному портрету*. Мы находим его довольно отчетливые формы у Карамзина в статье о Богдановиче и затем в «Пантеоне русских авторов», где даны критические силуэты русских писателей от автора «Слова о полку Игореве» до конца XVIII века. Тот же жанр явственно сказывается в ряде работ Белинского, куда он входит нередко составною частью (см., например, его этюды о Ломоносове, о Лермонтове и проч.). Писарев в статье «Русский Дон-Кихот» намечает литературный портрет Ивана Киреевского, стремясь вдуматься в характерные особенности даровитой личности, «проследить ее индивидуальное развитие и таким образом вместо голого термина *дать оживленную характеристику»*. Добролюбов приближается к нему в оценках Полежаева, Станкевича, Полонского, Плещеева. Жанр получает новое развитие у Айхенвальда, в его известных очерках, у Горнфельда, Луначарского, особенно у Воронского в его отчетливо очерченных «литературных силуэтах» современников (Замятина, Всев. Иванова, Пильняка и др.). И наконец, развернувшийся литературный род концентрирует все свои признаки в живых, подвижных, несколько гротескных «Портретах современных поэтов» Ильи Эренбурга.

Мы с полной отчетливостью ощущаем этот живой, красочный, экспрессивный критический вид, схватывающий в писательской индивидуальности самые выразительные черты ее творческого облика и запечатлевающий их в той тонко организованной системе, которая раскрывает нам в синтетической зарисовке весь характер оригинала.

Весьма любопытна у нас эволюция *критического фельетона*. Вяземский намечает первые признаки этого еще неоформленного жанра в своих ранних статьях, например, «О литературных мистификациях». В 20-х годах у нас уже существует мнение, что критик может разбирать предметы словесности «с веселостью и игривостью ума». Сенковский-Брамбеус с большой живостью имитирует в «Северной Пчеле» Жюля Жанена, занимая читателя восточными сказками, юмористическими письмами, забавными обозрениями на текущие литературные темы. Белинский в стиле

литературного фельетона разрабатывает знаменитый памфлет-пародию на Шевырева «Педант». У Добролюбова мы находим фельетонные опыты в «Походе Афинян в Сицилию и осаде Сиракуз» Вл. Ведрова и особенно в «Свистке». Дружинин любовно культивирует фельетон в «Письмах иногороднего подписчика», в мелких этюдах и рецензиях. Михайловский с подлинными фельетонным мастерством, живостью и блеском пишет свои «Письма постороннего в редакцию „Отечественных Записок“», «Дневник читателя» или «Случайные заметки». В позднейшую эпоху критический фельетон достигает большей остроты и оригинальности в очерках К. И. Чуковского, прошедшего в Англии школу парадоксального жанра и, может быть, воспринявшего некоторые его черты у Гильберта Честертона; в газетах довоенного времени успешно подвизались в качестве литературных фельетонистов на модные темы Амфитеатров и Измайлов. В наши дни «красный фельетонист» Сосновский обращается иногда и к литературным темам (Пушкин, Демьян Бедный и др.), продолжая под новым углом литературную традицию, восходящую к Вяземскому. Живой, веселый, беглый, остроумный и хлесткий разговор о современных литературных явлениях с полной отчетливостью проявил и закрепил себя в нашей критике.

Также своеобразен совершенно не изученный у нас жанр *критического рассказа*. Это особый вид литературной оценки в беллетристической оболочке. Прелестный образец его дает Батюшков в своем этюде «Вечер у Кантемира», где с русским поэтом в Париже беседуют Монтескье и два ученых аббата. Тот же вид определенно дает себя знать у Надеждина, облекавшего свои разборы поэтических новинок в затейливую словесную ткань бытового очерка с художественно зачерченным фоном, живыми персонажами, диалогическими партиями и проч. Тут и переулок «у Патриарших прудов» и зеленый плащ «почтенного Флюгеровского», и суконная сибирка содержателя панорамы, и, наконец, оживленный обмен мнений о *Бахчисарайском фонтане* или *Полтаве* со всем разнообразием живых интонаций, с драматургическими ремарками и проч. Аполлон Григорьев с большим умением и подлинной художественностью применял этот прием живописного разбора в своем «Великом трагике», «Литературных и нравственных скитальничествах» и других статьях, где с большой рельефностью выступают перед нами профили старинных городов и облики живых диспутирующих персонажей. Позднее Волынский дает замечательное развитие этого вида в своих статьях о Раскольникове — «В купе» и «В ресторане», где живые сценки, диалоги, бытовые картины и

зарисовки служат фоном для развития сложной философской диалектики. Живой герой «старый энтузиаст», выступающий и в книге о Достоевском и в монографии о Леонардо да Винчи, дает возможность широко развернуть эти повествовательные части его монографий.

Яркую форму этого критического вида дает Л. Д. Троцкий в своей статье «Новогодний разговор об искусстве». На фоне переполненного венского кафе, в праздничную ночь, среди недопитых стаканов, полуодетых женщин и загнанных кельнеров, ведут оживленный спор о живописи немец-врач, художница-венгерка и трое русских — журналист, эмигрант и музыкантша. Под возгласы игроков, под остроты бульварных фельетонистов и смех женщин маленький кружок интеллигентов взволнованно беседует о явлениях новейшей пластики и «перспективах искусства будущего». Заключительный монолог эмигранта-семидесятника, предвосхитивший на пятнадцать лет современные толки о конструктивизме («красота, не запертая в особых учреждениях, а проникающая всё наше бытие») завершает вдохновенной концовкой этот острый бытовой эскиз.

И наконец, одна из последних критических статей Нестора Котляревского, «Тихая ночь», посвященная памяти Ф. М. Достоевского, граничит с беллетристикой. Это в сущности краткая повесть о том, как знаменитый романист, вернувшись домой с литературного вечера, на котором он выступал с шумным успехом, размышляет о Пушкине, задумывает своего «прекрасного героя», вникает в проблему политических убийств, произносит свою молитву о России. Над корректурой *Дневника писателя* в горестных и огненных своих думах, томится встревоженный мыслитель, пока в сумраке не начинают ясно обрисовываться очертания окон его убогого кабинета.

Таковы отдельные моменты в развитии этой замечательной литературной формы. Во всех своих проявлениях жанр сохраняет черты образной трактовки сюжета, лирической, драматургической или юмористической его разработки, тенденции к диалогическим или монологическим формам, живописного и динамического повествования. Оценка литературного явления здесь становится сюжетом особой критической новеллы.

К этой форме весьма близко относится *критический диалог,* представляющий, впрочем, черты самостоятельного вида. Он процветает в пушкинскую эпоху. Первое издание «Бахчисарайского фонтана» было снабжено нашумевшим «Разговором между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или Васильевского острова» Вяземского. Поэтическая новинка

освещалась здесь со всех сторон в диспуте двух антагонистов и сосредоточивала на себе боевые запросы текущего литературного дня:

> *Классик.* Правда ли, что молодой Пушкин печатает новую, третью поэму, то есть поэму по романтическому значению, а по-нашему не знаю, как и назвать.
>
> *Издатель.* Да он прислал *Бахчисарайский фонтан,* который здесь теперь и печатается…
>
> ……
>
> *Классик.* …Пора истинной, классической литературы у нас миновалась.
>
> *Издатель.* А я так думаю, что еще не настала… и проч.

В конце «Путешествия в Эрзерум» Пушкин говорит о журнальной статье, прочитанной им во Владикавказе у Пущина: — это был разговор между дьячком, просвирней и корректором типографии, здравомыслом этой маленькой комедии. Сам Пушкин, как известно, упражнялся в том же критическом жанре, чему свидетельством служит его «Разговор» («Читал ты замечание в „Литературной Газете“ и проч.»). Белинский охотно прибегал к формам диалогической критики, причем услышал однажды от Герцена ценное указание по поэтике этого жанра[61].

Гибкость и живость такой критической беседы, позволяющей всесторонне осветить вопрос, не раз привлекала к ней наших позднейших критиков (Писарева, Зайцева, Михайловского и др.).

И так в самых разнообразных областях. Если проследить жанр критического обзора от «Альманачных обозрений словесности» Бестужева до ретроспективных сводок «Красной Нови»; если изучить литературный памфлет от «Менцеля, критика Гете» Белинского или письма его к Гоголю до некоторых сокрушительных глав «Литературы и революции» Троцкого; если всмотреться в особый тип «социально-критической статьи» от Рылеева и Полевого до Когана и Лелевича; если рассмотреть разнообразнейшие виды русской рецензии от «Сына Отечества» до «Печати и Революции»; если сопоставить развитие «критического письма» с начала 20-х годов прошлого века, когда в «Сыне Отечества» появилось «Письмо к сочинителю критики на поэму *Руслан и Людмила*» до начала 20-х годов текущего века, когда в «Пролетарской культуре» появились «Письма о литературной критике» Валериана Полянского — станет несомненным, что за столетие своего существования русская критика выработала разнообразные формы, преемственно развивающиеся и органически сложившиеся, которые ложатся

прочным художественным фондом в ее историю и проводят в ней те отчетливые линии разделов и группировок, по которым необходимо изучать ее состав и эволюцию.

К этому, думается нам, и следует свести ту схему изучения русского критического творчества, которая предстоит нам, как очередная задача.

VII

В заключение хотелось бы точно разграничить две области, неизбежно подлежащие рассмотрению при постановке вопроса о природе критики и способах ее изучения. Проблему методов нам необходимо тщательно отграничить от вопроса о формах. Теоретические принципы и идеологические подходы не должны сливаться с проблематикой жанров. Существующие между двумя этими областями связи не могут служить достаточным поводом для их слияния и отожествления. Методы, которыми критик изучает писателя, весьма разнообразны. Они варьируются от биографического, психологического, стилистического или исторического принципа до социологического, импрессионистского, формального или интуитивного подхода. Сама литературная наука может, в свою очередь, изучать критику с помощью самых разнообразных приемов. Но при всем обилии и часто даже враждебной противоречивости этих научных путей, теория критических жанров сохраняет свою силу, а их многообразные конкретные формы допускают широкую возможность своего применения к литературным фактам. Морфологию здесь необходимо четко отделить от методологической проблемы.

Остановимся на живом и наиболее актуальном примере. Наше внимание привлечено теперь вопросом марксистской критики. Она, очевидно, не находится ни в каком противоречии с теорией критических жанров.

Марксизм в деле литературного анализа, как и в других областях изучения, есть метод. Он нисколько не исключает вопроса о формах, которыми рационально организуется целая область литературы. Мы думаем, что критику-марксисту теория жанров так же пригодится, как и всякому иному. Точное осознание признаков и форм его литературного труда, полный отчет в намеченном словесном задании, продуманный выбор для него четких оболочек трактата или фельетона, памфлета или философского опыта — помогут ему придать своим писаниям большую действенность, энергию и устремленность. Изучение

истории русской критики в таком именно разрезе гораздо вернее научит его писать современные животрепещущие критические статьи, чем обследование этапов миросозерцания Белинского или фатально устаревшей для нашей эпохи идеологии критиков-шестидесятников. Чтобы знать, как делать такую трудную вещь, как живая и впечатляющая критическая статья, нужно знать ее механизм и учиться ее формовке по образцам старых мастеров. Мы видим, что так и поступают виднейшие критики-марксисты. Плеханов учится у Белинского и Переверзев у Плеханова. Мы имеем здесь преемственность не только идеологическую, но и словесно-художественную.

Здание строится по чертежу. Так же, как стиховедение нужно поэту, независимо о его направления, стилистика нужна беллетристу и риторика оратору, точно так же необходима критику теория его трудного искусства. Такой разработанной системы, как известно, до сих пор еще не существует. Но думается, что выработка ее входит в круг очередных задач нашей литературной науки и, может быть, приведенные соображения ответят назревшей необходимости создать такую историческую поэтику русской критики.

Мадригалы Пушкина

Мадригалы Пушкина

I

Литературный жанр возникает, растет, видоизменяется, хиреет и часто — под конец своего пути — перерождается в

новый вид, или же совершенно вымирает. Эволюция поэтического рода являет нередко картину органического развития живого существа с тем же процессом накопления жизненных сил, их концентрации и затем их медленной утраты и даже подчас полного исчезновения. Только последний катастрофический момент этого развития бывает ознаменован сложным переломом, и линия нисхождения поэтического жанра внезапно намечает путь к его будущему возрождению в новых формах и неведомых образованиях.

Этот момент перевоплощения связан всегда с художественной работой крупных поэтов. Только мастера большого масштаба и смелой творческой инициативы, дерзающие на новаторство и в нем усматривающие свое высшее задание, решаются подбирать на своем пути эти засыхающие листья, чтоб раскрывать в них «багрец и золото». Вспоминается Фет:

> Этот листок, что иссох и свалился,
> Золотом вечным горит в песнопеньи…

Так и скудеющий поэтический жанр загорается подчас новым блеском под магическим действием первоклассного словесного мастера.

Один из таких случаев мы и хотим рассмотреть. Мы попытаемся проследить, как умирающий мадригал XVIII в., уже костенеющий в запоздалых опытах карамзинистов, на мгновение ожил в пушкинском творчестве и, сбросив с себя ветхое обличие ушедших литературных мод, возродился в новом поэтическом жанре — в элегии, надолго сменившей его в русской лирике[62].

Малые литературные жанры XVIII века привлекали явное внимание Пушкина. Он любил забавляться легким стилем эпиграмм, надписей к портретам, исторических анекдотов, альбомных стихотворений, рифмованных посланий, фривольных сказок, шутливых эпитафий. Традиции вольтеровской эпохи, когда удачное четверостишие могло доставить его автору славу поэта или звание академика, по странной прихоти занимали творца «Медного всадника». Он не забыл, кажется, ни одного из основных видов этой «летучей поэзии», оставив нам среди поэм, романов и драм бесчисленные следы своих упражнений в «младших» поэтических видах предшествующего поколения.

В ряду этих стихотворных миниатюр особое место занимает жанр мадригала. Несмотря на заметное оскудение в пушкинские дни этой литературной безделушки иной эпохи, она была принята им, как удачная форма для целого ряда лирических тем и мотивов. Но сохраняя основные черты этого хрупкого жанра,

Пушкин полновластно овладевает им для обычного преображения традиционного канона в своей новой вольной обработке. И в результате сложного и тонкого творческого процесса этот словесный бисер «старинных дедовских времен» отливается на наших глазах в прозрачные и строгие драгоценности пушкинского элегического стиля. Архаичность мадригала для XIX века очевидна. Весь он, целиком и неотделимо — в эпохе отеля Рамбуйе, в расцвете жеманного стиля, в искусстве салонного экспромпта, отливающего холодную дерзость в эпиграмму и рассчитанную любезность — в мадригальную строфу. Краткая, гибкая и летуче-заостренная форма в обоих случаях определяет жанр.

Пушкин, несомненно, ценил оба этих старинных вида разговорной арабески. Он превосходно чувствовал сущность их стиля, родственность их природы, общность их признаков. С обычной своей зоркостью в вопросах литературной теории он часто сопоставлял их как близкие жанры, соприкасающиеся в своих крайностях и смежные в своих контрастах:

Бывало, нежные поэты
В надежде славы и похвал
Точили тонкий мадригал
Иль остроумные куплеты…

Или в том же «Онегине»:

Когда блистательная дама
Мне свой in quarto подает,
И дрожь, и злость меня берет,
И шевелится эпиграмма
Во глубине моей души,
А мадригалы им пиши!

Это сближение вполне оправдывалось современной поэтикой. Словарь Остолопова определял мадригал, как некоторый род эпиграммы, который «тем только отличается от нее, что эпиграмма бывает колка и язвительна… а мадригал обращается наиболее к похвале, и что в нем острая мысль, обыкновенно при конце выражаемая, должна непременно рождаться от нежности и чувствительности…»

Старинные поэтики, как, например, известная книга Batteux, относили мадригал вместе с сонетом, рондо и триолетом к одному общему литературному роду — эпиграмме. Всех их, по

мнению старинного теоретика, объединял признак занимательной мысли, выраженной удачно. Мадригал отличается грациозной pointe, заостренной лишь настолько, чтоб не быть пресной. В этом его основное отличие от эпиграммы.

Родственность этих двух видов характерно сказалась в переводной строфе Дмитриева:

Без умысла жене он сделал мадригал
И эпиграмму на Венеру.

Пушкин, сближая оба эти вида малой поэзии, вполне считал их способными подниматься до уровня «большого искусства». Он отмечает, что в эпиграммах Баратынского «сатирическая мысль приемлет поворот то сказочный, то драматический, и, улыбнувшись ей, как острому слову, с наслаждением перечитываешь ее, как *произведение искусства*».

Такое же художественное значение Пушкин несомненно признавал и за мадригалом. В своих строфах, мимоходом и между прочим, он оставил беглую поэтику мадригального искусства. Из летучих замечаний можно вывести целую систему основных признаков жанра, наметить его разделения, определить его своеобразную природу.

Вспомним в «Онегине»:

Не мадригалы Ленский пишет
В альбомы Ольги молодой,
Его перо любовью дышет,
Не *хладно блещет остротой.*

Из этого отрицательного определения выпукло выступают основные признаки мадригала XVIII века. Это только один из типов данного рода. Он определяется блестящим остроумием при намеренном бесстрастии и внутреннем холоде. Лирический тон, уклон в сентиментальный стиль категорически исключаются законами этого типа. Перо и слово здесь не имеют права «дышать любовью». Романтик Ленский, поэт германской школы, преемник возвышенного шиллеровского стиля, уже преображенного в новый тип иной воздушной лирики, конечно, не мог писать мадригалы даже в альбомы своей невесты. Пушкин здесь, почти неощутимо для нас, раскрывает мимоходом свой зоркий интерес к проблемам теории поэзии. Эта бегло отмеченная неприязнь Ленского к мадригалу определяет его поэтический облик не менее выразительно, чем обстоятельная характеристика его

тематики:

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
И романтические розы…[63]

Такое понимание мадригала оказывается и в другом месте «Онегина». В знаменитом объяснении с Татьяной Евгений предупреждает ее о безыскусственной искренности своей речи:

Скажу *без блесток мадригальных*…

Эти летучие определения приобретают особенную отчетливость, если вспомнить, что в таком именно стиле блеска и холода выдержаны образцовые мадригалы молодого Вольтера:

Pompadour! Ton crayon divin
Devait dessiner ton visage.
Jamais une plus belle main
N'aurait fait un plus bel ouvrage…

Это так называемый «маротический стиль», т. е. выработанная Клеманом Маро легкая манера нарядной болтовни. «Imitons de Marot l'élégant badinage», определял этот стиль Буало.

Пушкин отличает этот хладно блистательный вид парижских мадригалов XVII–XVIII вв. от того же жанра в более отдаленную эпоху, от мадригалов поэтов Возрождения и даже позднего средневековья, когда стихотворная похвала не отличалась еще намеренной искусственностью, рассчитанной льстивостью и грациозным равнодушием. Он называл этот старинный вид, преимущественно итальянского или провансальского происхождения, «мадригалом в латинском вкусе»:

Я напишу вам, баронесса,
В латинском вкусе мадригал,
Чудесный, вовсе без искусства —
Немного истинных похвал,
Но много истинного чувства…

Таковы были идиллические мадригалы Петрарки или Боккаччо. Также звучали аналогичные строфы некоторых древних поэтов — Тибулла, Овидия или Катулла, еще не знавших этого

позднейшего термина, но уже культивировавших тот же вид в своих мелких надписях и посвящениях.

Таков, например, «мадригал» Катулла и Лесбии:

> Siquoi quid Cupido optantique obtigit umquam…
> Если горящему страстно желаньем досталось что-либо
> Сверх ожиданья — душе это отрадней стократ.
> Вот почему для меня так отрадно, злата дороже,
> Что возвращаешься ты, Лесбия, к страстному мне,
> Ты возвращаешься к страстному, сверх ожиданья сама ты
> Вновь предлагаешь себя. Светлым отмеченный день.
> Кто счастливей меня живет на земле и желанней
> Этого, кто бы сумел в жизни назвать что-нибудь?[64]

Но этот безыскусственный лирический мадригал превратился под пером позднейших парижских стихотворцев в блестящий и бесстрастный куплет.

II

Русские мадригалы предшественников Пушкина относятся к позднейшему типу. Мадригальные опыты П. Сумарокова, Милонова или Вяземского следуют традиции XVIII века. Также написаны мадригалы пушкинского соперника по лицею — Илличевского. Таковы же образцы, собранные в 1828 г. другим лицейским товарищем Пушкина, Мих. Яковлевым «Опыт русской анфологии или избранные эпиграммы, мадригалы, эпитафии, надписи, апологи и некоторые другие мелкие стихотворения».

С обычной безошибочной ориентацией в вопросах литературной теории Пушкин отчетливо отличал старинные мадригалы «в латинском вкусе» от таких же опытов вольтеровской эпохи. К первым он относит, очевидно, «мадригалы Софье Потоцкой», которых ждал от Вяземского, к последним — большинство своих шутливых посвящений. К новейшему мадригальному типу поэт относился несколько иронически, чувствуя, быть может, всю их запоздалость. Об этом свидетельствуют такие строфы:

> Когда в кругу Лаис благочестивых
> Затянутый невежда-генерал
> Красавицам, изношенным и сонным,
> С трудом острит французский мадригал…

Или в «Онегине»:

Ведет ее, скользя небрежно,
И, наклонясь, ей шепчет нежно
Какой-то пошлый мадригал…

Так же насмешливо звучит обращение к Е. Н. Вульф или М. А. Дельвиг:

Взгляните на меня хоть раз
В награду прежних мадригалов…

Или:

И впредь у нас не разрывайте
Ни мадригалов, ни сердец…[65]

Но, несмотря на эти скептические оценки, Пушкин любил выдерживать свои галантные строфы в стиле традиционных опытов французской школы[66]. Это в большинстве случаев стихи в альбомы или легкие любовные записки в нескольких ямбических строках (размер, предуказанный теорией мадригала). Все эти краткие посвящения Огаревой, Голицыной, Волконской, Олениной, Кочубей, Урусовой, Росетти, Вульф или Ушаковой представляют собой гирлянду образцовых мадригальных строф. Их связь с вольтеровской традицией очевидна.

Уже в лицейскую эпоху Пушкин упражняется в этом жанре на переводах из Вольтера. Он выбирает самый знаменитый образец, неоднократно служивший материалом русским стихотворным переводчикам. По словам старинного исследователя — «в бесчисленном множестве мадригалов, известных во французской литературе, едва ли найдется хоть один удачнее, по своей замысловатости и прекрасным стихам, того мадригала, который сочинен Вольтером в 1748 году»[67].

Переводы этой пьески до Пушкина дали у нас Панкратий Сумароков, Хованский и Нелединский-Мелецкий. В 1817 г. в эпоху поэтического вольтерианства Пушкина он дает свой опыт передачи этого классического мадригала:

Недавно, обольщен прелестным сновиденьем,
В венце сияющем, царем я зрел себя…

Его собственные опыты в этом жанре долгое время выдерживались в том же стиле. Это скорее французские мадригалы, чем образцы «в латинском вкусе». Все эти альбомные пустяки не столько «дышат любовью», сколько скорее «блещут остротой».

Иногда их связь с французской поэзией проступает довольно явственно. Таков, например, случай раннего пушкинского мадригала, посвященного Е. Я. Сосницкой.

Вы съединить могли с холодностью сердечной
Чудесный жар пленительных очей.
Кто любит вас, тот очень глуп, конечно,
Но кто не любит вас, тот во сто раз глупей.

Он написан по образцу одного из мадригалов Фонтенеля:

C'est ici Madame du Tort.
Qui la voit et ne l'aime a tort,
Mais qui l'entend et ne l'adore
A mille fois plus tort encore.

Пушкинский мадригал в двух последних своих стихах является парафразой строфы Фонтенеля.

В таком стиле блистательной безделки написаны мадригалы Пушкина к Бакуниной («Что может наскоро стихами молвить ей?»), К*** («Туманский прав…» «Нет, не черкешенка она…»), В альбом Е. Н. Вульф («Вот, Зина, вам совет…»), Портрет («С своей пылающей душой…»), В альбом Ушаковой («Вы избалованы природой…»), В альбом Росетти («В тревоге пестрой и бесплодной…»), Г-же Эйхфельдт («Ни блеск ума, ни стройность платья…»), Олениной («Когда б не смутное влеченье…»), К*** («Мне нет ни в чем от вас потачки…»), А. Д. Абамелек («Когда-то помню с умилением»), З. А. Волконской («Среди рассеянной Москвы…»), Н. В. Кочубей («Простой воспитанник природы»…). Интересен двойной мадригал («Ее глаза», «Она мила, скажу меж нами»), дающий в форме полемического ответа кн. Вяземскому два женских портрета — Росетти и Олениной.

Характерный образец этой гирлянды мадригальных строф — посвящение С. А. Урусовой (1827):

Не веровал я грациям доныне,
Мне вид тройной казался все мудрен,
Но вижу вас — и верой озарен,

Молюсь трем грациям в одной богине.

Все эти опыты выдержаны в каноническом стиле мадригала и в общем мало отступают от требования многоопытного Буало:

Le madrigal plus simple et plus noble en son tour
Respire la douceur, la molesse et l'amour.

Но в целом они гораздо ближе к поэтике самого Пушкина, определившего мадригал ледяными признаками блеска и холода.

Вот почему превосходные образцы мадригального искусства мы находим в альбоме Онегина, этого тонкого ценителя французской литературы XVIII в. В сафьяновой тетради этого читателя Фонтенеля мы находим: «Туманский прав» и особенно великолепный мадригал к R.C.

Последний звук последней речи
Я от нее поймать успел.
Я черным соболем одел
Ее блистающие плечи;
На кудри милой головы
Я шаль зеленую накинул.
Я пред Венерою Невы
Толпу влюбленную раздвинул.

Но часто Пушкин разнообразит традиционную схему мадригала внесением в него новых элементов злободневными впечатлениями, подчас политическими раздумиями, иногда описательными строфами. Свой превосходный ранний мадригал «Е. С. Огаревой, которой митрополит прислал плодов из своего сада», Пушкин строит на кощунственной основе. Играя на общности мифологического «бога садов» и «бога сладострастия» он сближает с Приапом православного иерарха:

Митрополит, хвастун бесстыдный,
Тебе прислав своих плодов,
Хотел уверить нас, как видно,
Что будто сам он бог садов.
Чему дивиться тут? Харита
Улыбкой дряхлость победит,
С ума сведет митрополита
И пыл желаний в нем родит.

И он, твой встретя взор волшебный,
Забудет о своем кресте,
И нежно станет петь молебны
Твоей небесной красоте.

Этот образцовый мадригал вполне выдержан в духе вольнодумных поэтов вольтеровской плеяды. Иногда в основу мадригала кладется публицистическая тема («Краев чужих неопытный любитель…»). Иногда литературная современность («Вы тут найдете Полевого, Великопольского, Хвостова»…). В некоторых случаях мадригальная pointe, подобно онегинской строфе, вбирает текущее артистическое впечатление:

Так мимоездом Каталани
Цыганке внемлет кочевой…

Наконец, в «стесненный размер» этой миниатюрной пьески вторгается подчас тема поэмы, и контрастным отзвуком к будущему прологу «Медного всадника» звучит первая строфа мадригала Олениной:

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит, —
Все же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьется локон золотой.

Так традиционная тема мадригальной учтивости расширяется в сторону новых заданий и впечатлений, сохраняя свои черты лестной или нежной оценки.

III

Но даже при таком расширении своей сферы мадригал оставался тесным видом поэзии. Литературная игрушка изощренной эпохи, он явно отживал свой век вместе с любовными нравами старого времени: «Со славой красных коблуков и величавых париков…»

Вот почему Пушкин стремился внести в свои мадригальные посвящения черты живой впечатлительности. Признаки холодного острословия или равнодушного поклонения сменяются у него глубокими нотами искреннего признания или затаенной грусти. В альбомной лирике поэта часто проступает старинная форма латинского мадригала, навеянного традицией Тибулла и Петрарки:

«Не много истинных похвал.
Но много истинного чувства».

Салонный стиль уступает место жалобе и признанию. Таков первый мадригал Бакуниной с его завершающими строками:

Промчались летом сновиденья,
Увяла прелесть наслажденья
И снова вкруг меня угрюмой скуки тень.

Таковы строфы к Марии Смит («Лила, Лила, я страдаю…»), к Наташе («Вянет, вянет лето красно…»). В таком же духе прелестный мадригал Пушкина «В альбом П. А. Осиповой», стареющей женщине, предмету его искренней дружеской привязанности:

Цветы последние милей
Роскошных первенцов полей;
Они унылые мечтанья,
Живее пробуждают в нас:
Так иногда разлуки час
Живее самого свиданья.

Эта строфа, минуя лириков XVIII века, восходит к поэту XVI столетия — Агриппе д'Обинье:

Une rose d'automne est plus q'une autre exquise.

Это посвящение можно поставить в связь и с двумя отрывками Плетнева:

Как поздней осенью последние цветы,
Задумчивой душе весну напоминают…

И в другом стихотворении:

Привет вам, первенцы весны,
Младые дети нежной флоры!

Эти мадригалы уже приближают нас к элегическому стилю. Немного остается для нарождения любовной элегии в ее чистом виде. Развернуть зародыш этого «томного признания», углубить его горестный тон, заменить традиционную мадригальную концовку свободной строфой — и элегия в ее образцовом виде предстанет перед нами. От этих латинских мадригалов Пушкина один только шаг к его скорбным любовным пьесам. Ряд его посвящений, романсов и посланий являются такими развернутыми и преображенными мадригалами. Таковы послания «К молодой вдове», «К ней» («В печальной праздности я лиру забывал…») («Мой друг, забыты мной следы минувших лет») и особенно посвящение Калипсо Полихрони:

Ты рождена воспламенять
Воображение поэтов…

Эта возлюбленная Байрона вызывает в следующих строфах его облик и будит ревнивую мечту. Элегия вырастает из живописного портрета гречанки с ее «восточной странностью речей, блистанием зеркальных очей»…

Так в целом ряде случаев традиционная лирическая виньетка получает неожиданное углубление. В отточенную светскую строфу вносится интимная драма любви, смещая все приемы мадригального искусства и преображая его каноническую сущность.

IV

Такой третий акт маленькой драмы, которую мы изучаем: дряхлеющий жанр, пребывающий подчас в своем каноническом виде у Пушкина, получает у него и первое решительное преображение — он расширяется, развертывается, вбирает в себя разнообразные темы, меняет свой установленный тон, начинает звучать по-иному. Но это еще недостаточно для умирающего жанра, чтоб сохранить свои черты в дальнейшей поэтической эволюции. Происходит катастрофический сдвиг, замена распадающегося вида новым, извлекающим из обломков старого

какое-то жизненное зерно. Мадригал уходит, нарождается любовная элегия, отменяющая последние остатки этой пережившей себя формы. После Пушкина мадригал в русской поэзии становится явным и нетерпимым пережитком.

Жанр получил в альбомах Росетти и Вульф блистательное завершение и должен был умолкнуть под заунывные или ликующие звуки бессмертных посланий к Ризнич, Керн или Гончаровой. Стихотворные шалости вроде «Она мила, скажу меж нами» или «Я вас люблю, хоть и бешусь…» — все эти мадригальные речитативы донжуанского списка Пушкина потонули в торжественных запевах его влюбленных посвящений: «Для берегов отчизны дальной», «Я помню чудное мгновение» или «Все в ней гармония, все диво…»

Так сказался момент перелома в нашей любовной лирике. В творчестве Пушкина произошла встреча и смена двух лирических жанров artis amandi. Юная элегия, возрожденная на рубеже двух столетий пушкинскими учителями — Андре Шенье, Парни, Жуковским и Батюшковым, долгое время просуществовала рядом с дряхлеющим мадригалом. Поэты культивировали равноправно оба любовных жанра.

Но в 20-е годы происходит бесповоротный сдвиг. Малый жанр XVIII века закатился. Открывались еще неведомые пути к художественному изъявлению жалоб, признаний, сетований, укоризн или восхищений, т. е. для всех заповедных тем любовной поэзии, которым суждено было находить все новые ноты в строфах Фета, Блока, Ахматовой. В русскую лирику в качестве господствующего жанра вступала элегия и на целое столетие утверждалась в ней великим именем и творческим опытом Пушкина.

Онегинская строфа

Онегинская строфа

Пушкинская строфика представляет богатую и почти неразработанную область. Обычное высокое мастерство художественных достижений поэта здесь сочетается с обширным разнообразием примененных приемов. Пушкин испробовал ряд строфических форм античной, средневековой и новейшей европейской поэзии, нередко видоизменяя, комбинируя и переплавляя в новые сочетания канонические группировки стихотворных периодов.

В общем репертуаре пушкинской строфы мы находим элегические дистихи, терцины дантовского типа, октаву, стансу (в собственном смысле термина), сонеты, александрийские стихи (отнесем их условно к строфике) и разнообразные сочетания двустрочных куплетов, трехстиший, пятистиший и проч. Среди различных строфических разработок здесь имеются вариации на древний иамб, быть может, отразившие его видоизменения у Андре Шенье, преображенные формы некоторых Ронсаровых од, вероятно воспринятые через Сент-Бева, рецепция характерной строфы Ариостова «Orlando Furioso», воспроизведение сложной формы баллад Барри Корнуолла, имитации испанского романса и португальской песни.

Наконец ряд оригинальных строф непосредственно выкован самим поэтом для различных его заданий или же является творческой переработкой каких-либо неизвестных образцов. Своеобразное кольцевое строение «Слыхали ль вы», близко напоминающее начальную часть рондо, или же иного типа

строфическое кольцо в песне «Пью за здравие Мэри», оригинальная строфическая система «Бородинской годовщины» или песни председателя в честь чумы, зародыш 15-стишной строфы в «Полтаве» (по наблюдению Ф. Е. Корша), сложный прием рифмовки в отрывке «Не розу пафосскую», некоторые законченные формы эпиграмм, наконец, применение шутливого рефрена в «Моей родословной» — все это достаточно показывает, какие разнообразные богатства представляет нам в целом пушкинская строфика.

Но центральное место в ней несомненно занимает та строфа, которая была, по-видимому, выработана Пушкиным еще в 1822 г. для его «Тавриды» и послужила ему замечательно подходящей формой для «Евгения Онегина», а затем и для первоначальной редакции «Медного всадника» (для неоконченного «Езерского»).

Освященная знаменитым романом в стихах и как бы навсегда с ним спаянная, онегинская строфа представляет одну из самых устойчивых и благодарных русских строф. Не связанная с какими-либо западными образцами, глубоко оригинальная, она дает замечательную организацию естественному размеру русской поэмы — четырехстопному ямбу, и не удивительно, конечно, что в последующей поэзии ее появление неизменно знаменовало моменты высокого подъема нашей поэтической культуры. От Лермонтова, применившего ее с большим вкусом в «Казначейше», до Вячеслава Иванова, Максимилиана Волошина и Сологуба она доказывает свою жизненность, гибкость, подвижность и поразительную способность выражать легко и непринужденно разнообразные поэтические стили, одинаково выпукло выявляя несхожие творческие индивидуальности и различные художественные жанры (шутливую повесть, лирическое письмо, автобиографическую поэму и проч.).

Онегинская строфа кажется поразительно простой и как бы созданной без всякого затруднения и усилия; она словно сама собой слагается, звучит и льется; на первый взгляд она даже может показаться результатом какого-то творческого самозарождения, случайным отложением счастливой поэтической импровизации, до такой степени естественно, легко и свободно располагаются в нужный строфический рисунок ее летучие и беглые строки. Мы увидим сейчас, какие разнообразные стилистические возможности учитывались Пушкиным при ее создании и какой сложный ритмико-синтаксический механизм поддерживает эту столь простую и легкую на первый взгляд систему трех куплетов, увенчанных заключительным крылатым двустишием[68].

I. СТРОФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ

1. Принцип построения

Онегинская строфа принадлежит к типу так называемых «больших строф». Она даже несколько превосходит их норму. Строфические теории склонны считать максимальным размером строфы двенадцать стихов, полагая, что свыше этого количества память перестает удерживать рисунок ритмической группы, а стало быть наслаждаться ее периодическим возвращением. Тем не менее Андре Шенье, например, один из любимейших поэтов Пушкина, создал строфу в 19 стихов в своем знаменитом «Jeu de Paume», несомненно знакомом и нашему поэту. Правда, сложность строфического рисунка мешает здесь сознанию и слуху улавливать симметрическое возвращение ритма, и цель строфического сочетания остается недостигнутой. Во всяком случае объем онегинской строфы не является в европейской поэзии исключением.

В отличие от сложных, часто несомненно перегруженных строф в 15–20 стихов, строфа пушкинского романа с замечательной легкостью раскрывается сознанию и без труда производит необходимый эффект периодического возвращения ритма. Это в значительной степени объясняется тем, что — при всей своей видимой простоте — она построена обдуманно, расчетливо и искусно и целым рядом поставленных и умело преодоленных трудностей создает на редкость гибкую, законченную и цельную ритмическую единицу.

Как же построена онегинская строфа?

В основе ее построения лежит чисто рифменный принцип. Чередование четверостиший с рифмами перекрестными, парными, опоясанными и, наконец, заключительного двустишия создает ее основной рисунок. Пользуясь обычными формулами, онегинскую строфу можно изобразить следующим образом:

Четырехстопный ямб

слоги 98989988988988

рифмы ababccddeffegg

Таким образом использованы все принципы рифмовки четверостишия — парность, перекрестность, опоясанность[69].

Это рифменное разнообразие и придает онегинской строфе характер гибкости, текучести и подвижности. Оно намечает богатый и прихотливый рисунок ее внутреннего развития и определяет сложные, часто капризные и неожиданные переломы ее ритмических ходов.

Заключительное двустишие — кода строфы, — вполне заменяя старинный рефрен, так же завершает строфическую

композицию и гармонически вполне сливается с основной тканью строфы (Strophengrundstock)[70].

Удобная обозримость и запоминаемость онегинской строфы объясняется и тем, что Пушкин соблюдает в своей «большой строфе» не только размер, но и количество стоп. Он нигде не допускает отступлений от четырехстопного ямба в сторону его сокращения или удлинения. Разнообразие рифм должно вполне компенсировать однообразие размера. Онегинская строфа — строго *изометрическая*. Это сильно способствует ее законченной цельности в ритмической полноте.

Строфическая система, созданная Пушкиным в «Евгении Онегине», поддается классическому принципу тройственного членения[71].

Здесь различается «восходящая часть» (Aufgesang), «нисходящая часть» (Abgesang) и самостоятельная кода.

Восходящая часть состоит из двух четверостиший; при различии их рифм и самой системы рифмования, она представляет аналогию с теми «Stollen» или «Pedes», которые в средневековой лирике отмечали два первые метрически-параллельные члены строфы. В нисходящей части можно рассматривать собственно Abgesang и заключение всей строфы — два последних стиха или коду.

Основные части строфы прерываются паузой. Ее место неподвижно, и часто она поднимается или опускается на один-два стиха в зависимости от синтаксического строения строфы. Но обычно она отделяет оба pedes восхождения от всего Abgesang'а. Проследим эту систему деления на конкретном примере (гл. I, с. XXXIV).

Восходящая часть (Aufgesang).
1-е четверостишие (1-a pedes).
2-е четверостишие (2-a pedes).
Мне памятно другое время:
В заветных иногда мечтах
Держу я счастливое стремя
И ножку чувствую в руках;
Опять кипит воображенье,
Опять ее прикосновенье
Зажгло в увядшем сердце кровь.
Опять тоска, опять любовь…
ПАУЗА
Нисходящая часть (Abgesang).
3-е четверостишие.
Кода

Но полно прославлять надменных
Болтливой лирою своей:
Они не стоят ни страстей,
Ни песен ими вдохновенных;
Слова и взор волшебниц сих
Обманчивы, как ножки их.

Этот закон внутренней паузы на определенном месте строфы, установленный французскими классиками XVII ст. (Malherbe), часто не соблюдался впоследствии. Не всегда он соблюден и у Пушкина, довольно свободно двигавшего партии своего рассказа внутри строфы. Тем не менее пауза после второго четверостишия может здесь считаться достаточно типичной.

2. Стилистическая функция коды

Кода онегинской строфы является не только естественным и каноническим завершением периодических групп, как бы отмечающим наступление интервала между ними, но выполняет при этом и чисто стилистическую функцию — она заканчивается острым ударным, запоминающимся моментом; предшествующий стихотворный фрагмент как бы оттачивает и заостряет его. В этом смысле онегинская кода в огромном большинстве случаев может считаться заключительной pointe, особым видом неожиданной и остроумной концовки. Приемом внезапного и меткого оборота, смелого образа, острого изречения или внезапной шутки она отмечает конец данного ритмико-смыслового периода. Иногда таким «заострением» является типичный афоризм, вполне напоминающий искусство Ларошфуко или Лабрюйера. Таковы многочисленные полуфилософские изречения, разбросанные по концам онегинских строф:

Привычка свыше нам дана[72],
Замена счастию она (II, 31)

Прости горячке юных лет
И юный жар, и юный бред (II, 15).

Благословен и день забот,
Благословен и тьмы приход (VI, 21)

Запретный плод вам подавай,
А без того вам рай не в рай (VIII, 27)

Пружина чести наш кумир,
И вот на чем вертится мир! (VI, 11)

Но дико светская вражда
Боится ложного стыда (VI, 28)

Или же: «К беде неопытность ведет», «Любовью шутит сатана» и проч. Иногда эта стилистическая pointe принимает вид эпиграмматической характеристики, игривой шутки, забавного заключительного штриха:

И бегала за ним она,
Как тень иль верная жена (I, 54)

Как ваше имя? Смотрит он
И отвечает: Агафон (V, 9)

Такой же типичный эпиграмматический жанр разрабатывается в ряде других случаев:

Как Дельвиг пьяный на пиру (VI, 20)

Тяжелый сплетник, старый плут,
Обжора, взяточник и шут (V, 26)

И рогоносец величавый,
Всегда довольный сам собой,
Своим обедом и женой (I, 12)

И дедов верный капитал
Коварный двойке не вверял.

Чтоб каждым утром у Вери
В долг осушать бутылки три (V, 5)

Иногда это шутка над самим собой, как двустишие о «цехе задорном», или же:

Там некогда гулял и я,
Но вреден север для меня (1,2)

Хоть и заглядывал я встарь
В академический словарь (I, 26)

И шевелится эпиграмма
Во глубине моей души,
А мадригалы им пиши (V, 30)

Часто она принимает характер просто шутливого возгласа или иронического вопроса, вроде:

Но, господа, позволено-ль
С вином равнять do-re-mi-sol? (Пут. Онег.)

Или: «Хорош Российский Геликон», «Да здравствует бордо, наш друг» и чисто пародийное:

Я классицизму отдал честь,
Хоть поздно, а вступленье есть (VII, 55)

Иногда то же значение имеет законченное, полновесное сравнение, подчас тоже не лишенное налета шутки: «Как Чацкий с корабля на бал»; «Как ты, божественный Омир»; или же:

Подобный ветреной Венере,
Когда, надев мужской наряд,
Богиня едет в маскарад (I, 25)

Наконец, помимо афоризма и эпиграммы, онегинская pointe отмечена подчас признаком усиленной картинности, образной или звуковой живописности, зрительного или мелодического эффекта, который удачно срезает строфу. Такие гармонически-организованные строки, как «Язык Петрарки и любви» или «Напев Торкватовых октав», «Как на лугу ваш легкий след», «Хвалебный гимн отцу миров» — служат таким же естественным финалом, как

и более картинные, часто конкретно-живописные:

Меж сыром лимбургским живым
И ананасом золотым (I, 16)

Сюда гусары отпускные
Спешат явиться, прогреметь,
Блеснуть, пленить и улететь (VII, 51)

Или же — образ необыкновенной глубины и пленительности:

И даль свободного романа
Я сквозь *магический кристалл*
Еще неясно различал (VIII, 50)

Таково богатое разнообразие строфических окончаний в «Онегине»; то изречение или отточенная максима, которая как бы создана для цитации, для эпиграфов и готова стать поговоркой, как стих «Горя от ума», столь оцененный в своей афористичности Пушкиным; то легкая словесная карикатура или ироническая арабеска, подчас дружески безобидная, порой дразнящая, а нередко намеренно язвительная; то поражающая своим эффектом чисто гармоническая или образная картина, разрывающая неожиданным ярким видением разговорную ткань повествования, — таково важное значение онегинской коды, понимаемой в ее стилистической функции, как строфическая pointe.

3. Аналогия с сонетом

Количество стихов в онегинской строфе — четырнадцать, и возможность ее деления по принципу двух четверостиший и двух трехстиший соблазняет на сближение ее с формой сонета.

В синтаксическом отношении онегинская строфа часто распадается на такие четыре как бы сонетных части:

1-й катрен: Он знак подаст: и все хлопочут;
Он пьет: все пьют и все кричат;
Он засмеется: все хохочут;
Нахмурит брови: все молчат:

2-й катрен: Он там хозяин, это ясно.
И Тане уж не так ужасно,

И любопытная теперь
Немного растворила дверь…

1-й терцет: Вдруг ветер дунул, загашая
Огонь светильников ночных.
Смутилась шайка домовых,

2-й терцет: Онегин, взорами сверкая,
Из-за стола гремя встает;
Все встали: он к дверям идет (V, 18)

Такие же терцеты нисходящей части естественно получаются в целом ряде строф:

Ни Скотт, ни Байрон, ни Сенека,
Ни даже дамских мод журнал
Так никого не занимал:

То был, друзья, Мартын Задека,
Глава халдейских мудрецов,
Гадатель, толкователь снов (V, 22)

Четкие разделения нисходящей части на терцеты находим и в других строфах:

Он рыться не имел охоты
В хронологической пыли
Бытописания земли;

Но дней минувших анекдоты
От Ромула до наших дней
Хранил он в памяти своей (I, VI)

Или:

У скучной тетки Таню встретя,
К ней как-то Вяземский подсел
И душу ей занять успел.

И близ него ее заметя,
Об ней, поправя свой парик,
Осведомляется старик (VII, 49)

Обычное разделение восходящей части на два катрена едва ли требует доказательств.

Мы видим, что в целом ряде случаев нисходящая часть распадается ритмически и синтаксически на два отчетливых терцета по рифмовке abb — acc. Поэтому предлагаемое деление строфы по принципу 4+4+3+3 также оправдывается в ряде случаев ритмико-синтаксической композицией, как и принимаемое обычно деление 4+4+4+2[73]; оно действительно имеет широкое применение в романе, но далеко не исключительно в нем. Статистический подсчет показывает, что на общее количество строф романа *целая треть* распадается в своем Abgesang'е на терцеты[74].

Таким образом онегинская строфа зачастую распадается на два четверостишия и два терцета, естественно образующих строфический рисунок сонета.

Но отличительный признак этого «стихотворения с закрепленной формой» (Poéme à forme fixe), как известно, — принцип рифмовки, вне которой нет подлинного сонета. Оба четверостишия должны быть написаны во всяком случае на одни и те же две рифмы, каковы бы ни были их сочетания. Та же формула AB охватывает оба кватранта. Первые восемь строк подчинены двум рифмам.

Как правило, мы этого, конечно, не находим в онегинской строфе. Но ее тяготение к сонетной форме выражается в том, что в романе попадаются правильные сонеты не только в смысле строфического сечения, но и в чисто рифменном отношении. Некоторые строфы «Онегина» дают нам типичные сонеты, разбитые на два кватранта и два терцета, при чем начальные четверостишия написаны целиком на две одинаковых рифмы.

Татьяна, по совету *няни*
Сбираясь ночью *ворожить,*
Тихонько приказала в *бане*
На два прибора стол *накрыть*;

Но стало страшно вдруг *Татьяне,*
И я — при мысли о *Светлане*
Мне стало страшно — так и *быть,*
С Татьяной нам не *ворожить.*

Татьяна поясок шелковый
Сняла, разделась и в постель
Легла. Над нею вьется Лель.

А под подушкой пуховой
Девичье зеркало лежит.
Утихло все. Татьяна спит (V, 10).

Помимо естественного строфического сечения, мы имеем здесь обязательную сонетную рифмовку в кватрантах: няни — бане — Татьяне — Светлане; ворожить — накрыть — быть — ворожить, т. е. по четыре консонирующих в рифмах стиха (вместо обязательных двух[75]).

Точно так же в другой главе:
Не мадригалы Ленский пишет
В альбоме Ольги молодой;
Его перо любовью дышит,
Не хладно блещет остротой;
Что ни заметит, ни услышит
Об Ольге, он про то и пишет:
И полны истины живой
Текут элегии рекой.
Так ты, Языков вдохновенный,
В порывах сердца своего
Поешь, Бог ведает, кого,
И свод элегий драгоценный
Представит некогда тебе
Всю повесть о твоей судьбе (IV, 21).

Рифмовка кватрантов сохраняет и здесь сонетный принцип: пишет — дышит — слышит — пишет; молодой — остротой — живой — рекой, т. е. два четверостишия выдержаны в двух рифмах.

Близость онегинской строфы к сонетному построению представляет интерес и для определения тематической композиции каждой строфы, т. е. чередования в ее пределах нескольких тем.

При всем разнообразии пушкинской стансы в «Онегине», в ней часто темы распределяются по принципу сонетного

расположения: 1-й кватрант — основная тема, 2-й кватрант — ее развитие, или же новая, но родственная тема; 1-й терцет — перелом в рассказе и новая тема, захватывающая часто и 2-й терцет, чтоб разрешиться в заключительном двустишии или последнем стихе, замыкающем и завершающем все течение рассказа.

Возьмем для примера строфу 20 главу VI — Ленского перед поединком:

1-я тема: Домой приехав, пистолеты
Он осмотрел, потом вложил
Опять их в ящик и раздетый
При свете Шиллера открыл;

2-я тема: Но мысль одна его объемлет;
В нем сердце грустное не дремлет;
С неизъяснимою красой
Он видит Ольгу пред собой.

3-я тема: Владимир книгу закрывает,
Берет перо; его стихи,
Полны любовной чепухи,
Звучат и льются.

Кода:
Их читает
Он вслух в лирическом жару,
Как Дельвиг пьяный на пиру (VI, 20).

Таким образом, три сменяющихся темы: осмотр пистолетов — видение Ольги — писание стихов — замыкаются кодой, образом пьяного Дельвига на пиру, при чем это сонетное расположение тем придает большую стройность и устойчивость всей строфе.

Такое же тематическое расположение, близкое к сонетному типу, мы находим, например, в строфе 43-й главы I: «И вы, красотки молодые…» Мы имеем опять три темы: красотки молодые — литературные опыты «Онегина» — их бесплодие и, наконец, заключительная шутка о «цехе задорном», которая замыкает типической pointe всю строфу.

Характерна в этом отношении и строфа 6-я главы VII,

описание памятника Ленского: первая и основная тема — лесной пейзаж («Меж гор, лежащих полукругом…»); далее развитие первой темы и новая деталь — гробница («Там соловей, весны любовник…»); третья тема — эпитафия («Владимир Ленский здесь лежит…»). И наконец, кода: краткий заключительный возглас надгробной надписи, завершающей не только строфу, но как бы целую жизнь: «Покойся, юноша-поэт!».

При большой свободе и разнообразии онегинской строфы мы не всегда находим в ней этот принцип тематического построения; мы и здесь можем говорить только о большей или меньшей типичности данного приема, имея в виду бесконечную подвижность и пестроту строф романа. Совершенно очевидно, что онегинская строфа не выдерживает сравнения с классическим типом строгого канонического сонета, например Петрарки или Эредиа. Но необходимо иметь в виду, что практика сонетного искусства знает немало других выявлений той же формы. Сонеты разговорные, шутливые, каламбурные, краткостопные (вплоть до единой односложной стопы, как в известном сонете | фокусе: Fort | Belle | Elle | Dort | Sort| Frêle | Quelle | Mort! и т. д.) — все это достаточно показывает, насколько сонетная форма не стеснялась признаками тематики или художественного стиля, а широко охватывала самые разнообразные задания и жанры.

При этом сонет далеко не всегда являл тенденции к изолированной замкнутости в своей композиции. Группировка сонетов в циклы, форма венка сонетов, где каждая часть органически спаяна со всеми звеньями цепи, строфическая роль сонета в больших поэмах, как, например, в «Venezia la Bella» Аполлона Григорьева — все это выдвигает значение сонета как строфы. Это необходимо иметь в виду при сближении онегинской стансы с сонетом.

Вообще речь может идти здесь не об отождествлении этих двух стихотворных типов, а лишь о некоторых общих приемах их построения. Неизменные четырнадцать строк, естественное распадение пьесы на два кватранта и два терцета, кода, соответствующая сонетному замку, распределение тем внутри фрагмента и замыкание его заключительным стихом — все это как в чисто строфическом, так и в тематическом отношении сближает онегинский куплет с каноном классического сонета.

II

СТРОФИЧЕСКОЕ ENJAMBEMENT

В большинстве случаев онегинская строфа представляет собой стансу, т. е. завершенное и законченное целое. Но часто тема строфы в ней не только не исчерпана, но определенно перебрасывается в дальнейшее строфическое построение. Стихотворная фраза, выходя из пределов данной строфы, продолжает развиваться в следующей, иногда даже в двух последующих. Получается строфическое enjambement.

Так в главе III имеется перенос строфы 38-й в 39-ю:

И задыхаясь, на скамью
Упала…
«Здесь он! Здесь Евгений!».

В главе IV строфы 32-я и 33-я:

Пишите оды, господа,
Как их писали в мошны годы,
Как было встарь заведено…

В главе V, стр. 5-я и 6-я:

…Вдруг, увидя
Младой двурогий лик луны
На небе с левой стороны,
Она дрожала и бледнела.

В главе VI строфа 30-я захватывает и следующую 31-ю.

…пробили
Часы урочные: поэт
Роняет молча пистолет,
На грудь кладет тихонько руку
И падает…

В той же главе последние строфы:

Среди бездушных гордецов,
Среди блистательных глупцов,

Среди лукавых, малодушных,
Шальных, балованных детей.

В главе VIII строфа 15-я оригинальным приемом перебрасывается в следующую:

Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется vulgar. Не могу…

Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести.

Или же ниже enjambement строфы 39-й на 40-ю:

Играет солнце: грязно тает
На улицах разрытый снег.
Куда по ним свой быстрый бег
Стремит Онегин?

Иногда такой строфический перенос — простая деталь повествования. Но часто он является результатом тонкого и трудного ритмико-композиционного приема, замечательно усиливающего и углубляющего тон рассказа нарочитым игнорированием междустрофной паузы, которая тем не менее ощущается и сильно повышает драматический темп последующего рассказа. В этих случаях строфическое enjambement является своеобразным и смелым художественным приемом, который в «Онегине» дает ряд удачнейших композиционных эффектов.

III

СИСТЕМА РИФМОВКИ

Мы видели, что основным формирующим принципом

онегинской строфы является *рифма.* Расположение рифм по единому общему и неизменному закону определяет композиционный рисунок и тематическое построение строфы и регулирует ее ритмико-синтаксический ход[76].

Вот почему изучение онегинской рифмы представляет первостепенную важность при анализе строфики романа.

Рифмовка «Евгения Онегина» представляет ряд своеобразных черт, в значительной части не свойственных поэмам Пушкина и его лирике. Здесь нет единого типа рифмовки, напротив — принципом романической композиции следует признать возможное разнообразие рифменных типов и стилей, от самых обычных, будничных и доступных до наиболее трудных, избранных и богатых.

Как общий рифменный закон романа выдвигается все тот же принцип легкой рифмовки, заведомо доступной и незатейливой, придающей наиболее разговорный характер повествованию. Пушкин словно стремится опровергнуть в «Онегине» все традиционные каноны учения о рифме. Сложные запреты и правила, положенные в основу европейской просодии еще в XVIII веке знаменитыми «поэтами-законодателями» Мальербом и Буало, здесь на каждом шагу нарушены и опрокинуты. «Евгений Онегин» почти на всем своем протяжении как бы служит протестом против освященного веками учения о рифме.

Здесь прежде всего нарушен запрет рифмовать составное слово с его простым, вообще слово с его частью и даже слов одинаковых корней или родственных грамматических образований. Пушкин смело рифмует *ненавидеть — видеть* (VII, 14), *человек — век* (VI, 4, VII, 22, VIII, 10), *кумир — мир* (VI, 11), *Невы — вы* (1, 2, VIII, 16, 27), *шум — ум* (II, 7); сюда же относятся *себя — тебя* (I, 1), *того — его* (I, 17), *суждено — но* (IV, 16), *никто — то* (IV, 17), *приговоров — разговоров* (VI, 47). Или же: *занемог — мог* (I, 1), *прочла — предпочла* (II, 30), *прикажи — откажи* (III, 34), *расскажем покажем* (VII, 42), *наобум — ум* (VII, 48)[77].

Обширную категорию таких созвучий составляют глагольные рифмы, уснащающие ткань романа своими обильными «забавлять — поправлять», «хранила — ходила», «бранил — водил», «писал — танцовал», «знала — читала», «найдете — прочтете» и проч. и проч.

Иногда целые фрагменты в 4–6 стихов написаны сплошь на глагольные рифмы:

Минуты две они *молчали,*
Но к ней Онегин *подошел*
И молвил: Вы ко мне *писали,*

Не отпирайтесь. *Я прочел*… (IV, 12)

Или же серия рифм: *увядает — молчит — занимает — шевелит* и более пространные отрывки: *крестила — брала — драла — кормила — твердят — летят* (VII, 44).

Словом, правило не гнушаться «рифмой наглагольной», провозглашенное в «Домике в Коломне», получило широкое применение еще в «Евгении Онегине»; и, может быть, именно благодаря этому «роману в стихах», Пушкин мог в 1830 году заявить по поводу глагольных рифм:

По большей части так и я пишу.

Наряду с глагольными рифмами в «Онегине» широко представлена и другая категория доступных и нетрудных рифм, составленных из отглагольных существительных: *признанья — свиданья* (I, 11), *прикосновение — заточение* (I, 31), *творенье — уединенье* (V, 23), *вниманье — страданье* (VII, 10) и проч. Обилие их в романе очевидно и без доказательств.

Нередко Пушкин допускает вместо рифм ассонансы, придающие рассказу характер большей прозаичности, а стало быть, и разговорности. Таковы частые случаи приблизительной рифмовки: *друзья — меня* (I, 32), *мои — любви* (I, 49), *героиней — Дельфиной* (III, 10), *Кремля — моя* (VII, 37), *колеи — земли* (VII, 34), *любви — дни* (III, 14), *меня — моя* (III, 19)[78].

Сюда же относятся такие спорные созвучия, как *голод — молот* (Путеш. Онег.), *все — Руссо* (II, 29), *свете — Гете* (II, 9).

Затем следует обширная категория рифм, хотя и не глагольных, но очевидно не менее доступных, как *любовь — вновь* (VIII, 21), *любовь — кровь* (II, 9), *искусство — чувство*[79], *печаль — даль* (II, 10), *бремя — время, встречи — речи* (III, 14), *скромный — томный* (IV, 34), *мальчик — пальчик* (V, 2), *тень — день* (VIII, 13), *участья — счастья* (VII, 47) и проч. Все это создает общий фон не затрудненной, не звонкой, обычной разговорной речи, что, по-видимому, и входило в задание автора.

Некоторые рифмы, сознательно введенные с той же целью, в сущности так же недопустимы с точки зрения строгой просодии. Так осуждаются слова слишком схожие; в «Онегине» рифмуются *пальцы* и *пяльцы* (II, 26), *клавикорды* и *аккорды* (VI, 19), *топать* и *хлопать* (I, 22), *блещут* и *плещут* (I, 20), *холодный* и *голодный* (IV, 41), *Полину — Селину* (II, 33), *Ричардсона — Грандисона* (II, 30), *Львовна — Петровна* (VII, 45), *магнетизма — механизма* (VIII, 38).

В равной мере и слова, прямо противоположные по смыслу и

потому представляющие некоторую парность, считаются слабыми рифмами, так как каждое из них по естественной ассоциации влечет за собою другое (напр., по-французски: bonheur и malheur, ami и ennemi и т. д.). В «Онегине» встречаем рифмы этой именно категории: *старине — новизне* (I, 44), *родной — чужой* (II, 52), *по-французски — по-русски* (III, 26), *дворянский — мещанский* (подгот. строфы к VIII гл.), *нас — вас* (письмо Татьяны) и т. д.

Мы видим, что гораздо более, чем об октавах «Домика в Коломне», Пушкин мог бы сказать об онегинской строфе:

> Мне рифмы нужны; все готов сберечь я…

Но этот намеренно матовый фон рифмовки Пушкин своеобразно оживляет различными приемами. Богатая рифма в самых разнообразных ее видах как бы уравновешивает ценными образцами это обилие рифм приблизительных, легких, достаточных, обычных и проч. Прежде всего Пушкин вводит в свои рифмы *омонимы,* что считается тонким и благодарным случаем рифмования[80].

В «Онегине» эти омонимические рифмы нередко создают намеренно шутливый эффект:

> Защитник вольности и *прав*
> В сем случае совсем не *прав* (I, 24).
> И не заботился о *том,*
> Какой у дочки тайный *том*
> Дремал до утра под подушкой.
> И прерывал его *меж тем*
> Разумный толк без пошлых *тем*…

Или в подготовительных строфах:

> Подумала, что скажут *люди*
> И подписалась: Твердо, *люди.*

Здесь уже создается впечатление некоторой игры рифмами. Богатая рифма имеет свойство вырождаться в особые приемы каламбурной рифмовки[81], так что в известном контексте слишком звонкая и полнозвучная рифма представляется некоторой шуткой, забавным трюком (отсюда особого типа богатые рифмы в «фельетонных» пьесах Некрасова, в куплетах Минаева). В «Онегине» мы находим такие типичные

Reimspielereien. Поэт, по выражению, которое он охотно употреблял в своих дружеских отзывах, как бы «шалит» в своей рифмовке. Это особенно явствует из таких jeux de rimes, как:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей…
(Читатель ждет уж рифмы: розы,
На, вот возьми ее скорей!)

Или же:

Мечты, мечты! где ваша сладость?
Где вечная к ней рифма младость?

К тому же разряду можно отнести особый прием, созданный Пушкиным и примененный им только в «Онегине». Это — рифмовка букв, инициалов, вензелей:

На отуманенном стекле
Заветный вензель О. да Е.

Или же: *Элиза К. — паука; R. C. — все; княжны S. L. — цель* (Альб. Онег.). Все это раскрывает особенный полушутливый прием в рифмовке стихотворного романа.

Другой прием оживления безразличного рифменного грунта — прием неожиданной рифмовки иностранных слов с русскими: *дыша — entrechat* (1,17), *детьми — endormie* (V, 27), *et cetera — добра* (VII, 31), *tête-à-tête — лет, benedetta — поэта* (VIII, 38), *неутомима — prima, позволено ль — do-re-mi-sol* (Путеш. Онег.). В подготовительных строфах к роману встречаем: *мечте — рute, quinxe — elle va — права, па — papa, vinaigrette — котлет.*

Другую родственную группу рифм представляют иностранные слова, вошедшие в состав русского языка, но все же менее привычные в нем, не вполне обрусевшие: *боливар — бульвар* (I, 15), *не раз — васисдас, брегет — обед* (I, 15). Все это создает оригинальную, почти всегда, как бы неизданную рифмовку. Целый ряд этих терминов вполне соответствует одному из принципов «богатой рифмы» — широкому использованию неологизмов.

Ряд таких же новых, свежих и неиспользованных рифм дают сочетания иностранных имен собственных с русскими словами. Странные, звучные, малознакомые имена являются также одним

из принципов теории «богатых рифм»[82].

В «Онегине» обычны такие рифмы, как *дама — Бентама; Парни — они* (III, 29), *Фрейшиц — учениц* (III, 31), *роман — Шатобриан* (IV, 26), *Грим — перед ним* (I, 24), *картин — Расин* (V, 22), *лицея — Апулея* (VIII), *Мель — мотом — патриотом* (VI–II, 8), *разбора — Шамфора* (VIII, 35), *Вери — три* (VI, 5), *пола — Эола* (I, 20), *виды — Киприды* (IV, 27), *Гораций — акаций* (VI, 7), *синий — Россини* (Путеш. Онег.), *лимоном — Оттоном* (Путин. Онег.), *Фоблас — вас.*

Некоторые из рифм этой категории рассчитаны на определенный комический эффект, построенный на контрастном сочетании иностранных имен и русских слов. Таковы, напр., *Мальвиной — полтиной* (V, 23), *Гильо — белье,* (VI, 25), *Walter Scott — расход* (IV, 43), *Трике — колпаке* (VI, 2), *Приамы — дамы* (VII, 4), *Малек-Адель — постель* (подгот. строфы), *Финмуш — муж* (VII, 45), *Грандисон — сон.* Сюда же можно отнести: *Сенека — Мартын Задека* (V, 22). Все эти рифмы определенно поддерживают тот стиль игривой и легкой шутки, который окрашивает основную ткань романа.

Нередко, впрочем, Пушкин злоупотребляет этим приемом рифмовки иностранных имен и создает обширную группу рифм однородных (иностранные имена, рифмующие между собой), т. е. свободных от эффектов неожиданности, контрастности, редких сочетаний. Таковы *Беля — Фонтенеля* (VIII, 35), *Тиссо — Руссо* (VIII, 35), *Вольмар — де Линар* (III, 9) и проч. Здесь прием не достигает цели в силу отсутствия контрастного столкновения, вызывающего удивление и улыбку.

Помимо приведенных французских и английских фамилий здесь фигурируют в немалом количестве и русские (Княжнин, Шаховской, Каверин и ряд вымышленных — Буянов, Флянов, Петушков, Харликов, Дурина и др.). В этом отношении рифмовка романа вполне оправдывает замечание Кюхельбекера: некоторые строфы свидетельствуют о том, «что Александр Сергеевич — родной племянник Василия Львовича Пушкина, великого любителя имен собственных»[83].

Но это обилие имен античных и в частности мифологических, знаменитых иностранных фамилий или выдуманных ad hoc (Гильо, Трике), русских исторических или придуманных имен, наконец большое обилие географических терминов (города, реки, губернии, области) — все это перегружает подчас рифмовку романа обилием собственных имен, но зато ярко и разнообразно окрашивает основную будничную канву созвучий.

В «Онегине» имеется, впрочем, небольшая категория рифм, богатых или «сочных», основанных на опорной согласной и не

претендующих на игру или шутку: каблуков — париков, пером — гром, Терпсихоры — хоры, княгиней — богиней, рада — маскарада, огнем — в нем. Небольшое количество таких рифм свидетельствует, что поэт, во всяком случае, за ними не гнался и вводил их в свои строфы по мере их естественного появления. К этой же категории можно отнести и некоторые редкие рифмы, впервые вводимые в оборот, вроде: *кровью — Прасковью, доволен — колоколен, коварство — лекарство.*

Наконец, мы имеем в «Онегине» и несколько образцов особенно редких, трудных и полнозвучных рифм («богатейших» по терминологии французских парнасцев). Таковы *Чайльд-Гарольдом — со льдом, капать — лапоть.* Но здесь трудность и изысканность созвучия обращает нас опять к рифменному каламбуру.

Так, нередко, в «Онегине», как в раннюю пору, Пушкина прельщала

> Странность рифмы новой.
> Неслыханной дотоль.

Таков в общем обширный репертуар рифм в онегинских строфах; он исключительно разнообразен, многокрасочен, намеренно разностилен и, по-видимому, отвечает определенному заданию: на общем фоне текучей, естественной, почти, прозаической по своей беглости и легкости речи создать ряд ярких вспышек, неожиданных блесток, бросить несколько словесных драгоценностей и стихотворных парадоксов и этим выработать нужный тон легко струящейся беседы, заостренной с различных концов шутками, цитатами, остротами, неожиданными сопоставлениями образов, терминов и имен, прихотливой игрой слов, звуков и рифм[84].

IV

МЕЛОДИКА

I. Мелодика в пушкинскую эпоху

Определение строфического построения предполагает и анализ мелодического строя строфы. Наряду с элементами рифмы, паузы, синтаксиса, тематического сечения и общей строфической композиции здесь необходимо проследить и законы внутреннего движения строфы, принципы ее выразительности, те

начала интонирования данного стихотворного фрагмента, которые возникают при его произнесении и придают ему совершенно определенный тон и мелодический рисунок.

В последнее время вопросы мелодики стиха выдвинуты у нас интересной работой Б. М. Эйхенбаума[85], давшего ряд ценных наблюдений над интонационной системой в стихах Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Жуковского и Фета.

Но не следует думать, что проблемы «мелодической речи» и сложные вопросы о связи музыки со стихом возникли в научной литературе лишь в последние годы. В пушкинское время эти вопросы были определенно поставлены (главным образом в европейской литературе) и оживленно дебатировались в статьях и монографиях тогдашних ритмоведов, вызывая некоторые отклики и у нас. Так уже в 1811 г. аббат Скоппа в своей большой трехтомной работе, которая считается первым научным исследованием о французском стихе[86], ставит вопрос о сравнительной близости романского стиха к музыкальной композиции. Через несколько лет, в 1819 г., Кастильблаз в ряде работ наново ставит вопросы о связи стихотворной рецитации с музыкой и пением в связи с переводом моцартовского текста «Свадьбы Фигаро»[87].

Тогда же Джузеппи Баини устанавливает тождественность музыкального и стихотворного ритма, считая, что в пении, например, музыкальный ритм получает такое же воздействие от стихотворного, какое танец получает от музыки[88].

Тех же вопросов касается Луи Бонапарт в своей классической работе 1819 г. «Mémoires sur la versification française»[89]; и наконец, уже специально к вопросам стихотворной рецитации обращается Dubroca в нескольких до сих пор не утративших своего значения трудах[90].

Это новое направление в изучении стиха сказалось в 20–30-х годах и у нас. Мы имеем в виду замечательную и вполне забытую работу *Алексея Кубарева* «Теория русского стихосложения», первоначально напечатанную в «Атенее» в 1828 году и в «Московском Вестнике» 1829 г., а затем вышедшую в 1837 г. отдельным изданием[91].

Книга Кубарева — первая попытка у нас связать версификацию с музыкой и построить русское стихосложение на принципе музыкального такта. В этом смысле Кубарев является несомненным предшественником у нас теории Вестфаля и Гинзбурга, отчасти и С. Боброва. Он выдвигает впервые положение, что Ломоносов и Тредиаковский положили в основу русской версификации совершенно чуждую ей греко-латинскую теорию (по примеру немцев); и если мы все же имеем при ложной

теории прекрасные стихи, то произошло это только потому, что «стихотворцы наши писали стихи, совсем не думая о теории, которую спокойно оставляли в книгах и слушали одного естеством внушенного такта, нимало не заботясь о том, чисты ли их ямбы и хореи». Основываясь на исследовании Воссия «De poëmatum cantu et viribus rythmi», в котором стихосложение древних рассматривается со стороны музыкальной, ссылаясь на «Dictionnaire de Musique» Руссо, особенно под словом Rythme, Кубарев выдвигает тезис о тесном соединении музыки с версификацией не только в античном искусстве, но и в новейшем. Язык как предмет метрики тесно связан с музыкой данного народа: поэтому необходимо в музыкальном ритме искать правил для версификации и признать основой метрики понятие *такта,* как оно принято в музыке. Русская поэзия в этом отношении представляет большое разнообразие, и часто в стихах, которые, по общему мнению, принадлежат к одному размеру, мы встречаем сочетание различных тактов.

Кубарев приходит к заключению, что «язык русский имеет свойство в высокой степени музыкальное и представляет совершеннейший образец тонической версификации».

Все эти сложные и разнообразные вопросы — о принципах рецитации стиха, о связи живой стихотворной речи с музыкой и пением, о родственности музыкального и стихотворного ритма, о значении пауз и музыкальных тактов в деле определения принципов версификации — все эти проблемы, дружно поднятые в начале XIX века целой плеядой европейских ученых и нашедшие отзвуки у нас, ставили изучение стиха на совершенно новую базу, и выдвигали на первый план значение мелодического строя стихотворной речи. Мелодика как одна из важнейших проблем стихотворчества уже существовала в эпоху написания «Евгения Онегина».

Попытаемся определить некоторые мелодические особенности онегинской строфы.

Прежде всего, необходимо отметить тот разговорный стиль, который чрезвычайно характерен для романа и в большом количестве строф является безусловно господствующим. Задание легкой беседы, порхающей болтовни, шутливой и интимной causerie определенно чувствуется в больших фрагментах романа (например, почти вся I глава). Поэт не упускает ничего из того, что по его собственному определению, —

> придает
> Большую прелесть разговору…

На всем протяжении романа, чередуя описательно-повествовательные части с чисто лирическими, автор поддерживает этот увлекательный разговорный стиль приемами непосредственных обращений, вопросов, как бы заигрываний с читателем, всевозможных отступлений, различных à parte, внезапных признаний, воспоминаний, посвящений и проч. Поэт беседует, «забалтывается», шутит, расспрашивает, и потому вся ткань повествования взрезана беспрестанными обращениями к невидимым собеседникам автора.

Это, прежде всего, читатели романа: «Друзья Людмилы и Руслана», «достопочтенный мой читатель», «и вы, читатель благосклонный», «„поклонник мирных Аонид“, кто б ни был ты, о мой читатель», «друзья мои, вам жаль поэта»… и проч. Вообще «мой читатель» и «друзья» постоянно служат поэту объектами обращения для придания более близкого и непосредственного тона всей беседе.

Друзья-поэты составляют особую группу: «Так ты. Языков вдохновенный» или же дважды в различных главах обращение к Боратынскому: «Певец пиров и грусти томной» (III) и «Певец финляндки молодой» (V).

Многочисленны обращения к различным женским образам, нередко придающие строфе характер анонимного посвящения, но чаще принимающие общий тон разговорной шутки: «мой друг Эльвина», «Зизи, кристалл души моей» или в общей формуле: «мои богини!», «Причудницы большого света» и проч. Не редки такие непосредственные обращения к своим же героям: «Татьяна, милая Татьяна!» или:

> Прости ж и ты, мой спутник странный,
> И ты, мой верный идеал…

Наконец, целый ряд явно шутливых, иронических и насмешливых обращений: «Но вы, блаженные мужья»… «Вы также, маменьки»… «О вы, почтенные супруги». Иногда целые фрагменты составлены из таких обращений:

> ……добрые ленивцы,
> Эпикурейцы — мудрецы,
> Вы, равнодушные счастливцы,
> Вы, школы Левшина птенцы,
> Вы, деревенские Приамы,
> И вы, чувствительные дамы…

Это обилие обращений, создающее прихотливые перебои и общую иллюзию произносимой речи, как бы отводят подчас онегинский стих от того лирически-напевного стиля, в котором мелодический акцент особенно ощущается. По отношению к большинству приведенных строф приходится отмечать особую интонацию слегка насмешливого разговора, дразнящего, интригующего, или же подчеркнуто патетического. Здесь, пользуясь терминологией Сиверса, уместно говорить о голосе разговорном (Sprechstimme) в отличие от напевного голоса (Singstimme).

Но и песенный тон имеется в «Онегине», и конечно, строфы лирическо-напевного характера представляют богатейший материал для мелодических интонаций. Там, где беглый и веселый разговор переходит в жалобу, в грустное признание, в задумчивый вопрос, в трогательное воспоминание, стих освобождается от намеренных прозаизмов, оставляет нарочито-будничный тон веселой беседы, словно возносится над всеми шутками, насмешками и вставками повседневной речи, начинает настраиваться на совершенно иной тон и, наконец, выпевается в чисто элегическую мелодию.

Лирические партии «Онегина» изобилуют вопросительными и восклицательными интонациями. В напевной созерцательной лирике, особенно в поэзии начала столетия, вопрошания служили особыми приемами мелодизации, и ранний Пушкин — как теперь установлено — вполне усвоил мелодическую манеру Жуковского «строить стихотворение на основе вопросительной интонации». [92]

Эту манеру он сохранил и в позднейшем периоде, о чем широко свидетельствуют элегические строфы романа. Иногда целая строфа здесь представляет сплошной вопрос, построенный ритмически-разнообразно, с замечательным обилием образов и драматических арабесок. Таковы строфы «Мои богини! Что вы? Где вы?» или «За что ж виновнее Татьяна?» Аналогичные построения находим и в других строфах: «Когда ж и где, в какой пустыне | Безумец, их забудешь ты?» — «Придет ли час моей свободы? | Пора, пора взываю к ней…»

Не редки, как и в некоторых приведенных строфах, сочетания вопросительных и восклицательных интонаций: «Враги! давно ли друг от друга | Их жажда крови отвела?» Или: «Как грустно мне твое явление, | Весна, весна, пора любви!»… В последней главе: «О кто б немых ее страданий — В сей быстрый миг не прочитал!..»

Переплетение этих двух основных лирических интонаций часто не прерывается на протяжении целой строфы («Друзья мои, вам жаль поэта!..» Или в последней главе: «Как изменилася

Татьяна» и проч.). В последнем случае чередование вопросов и восклицаний усилено анафорами.

Это характерное сочетание вопросительных и восклицательных интонаций находим в типичной романтической элегии Ленского:

Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?

Сердечный друг, желанный друг[93]

Приди, приди: я твой супруг!..

Немало в «Онегине» и чисто восклицательных интонаций, нередко превращающих строфу в сплошное восклицание («Я помню море пред грозою…» «Как часто летнею порою»). Известный лирический взлет, сильный подъем тона так же передается этими восклицательными строфами, как задумчивый темп элегических фрагментов вызывается сменой чередующихся вопросов.

II

Остановимся для мелодического анализа на строфе 46-й главы VIII.

Она открывается некоторым переломом предшествующему тону изложения. В предыдущей строфе речь Татьяны достигает апогея своей гневности; она корит, осуждает и клеймит Онегина за его «обидную страсть» и не останавливается перед суровым приговором. Восклицания и вопросы, прерывающие серию осуждений, кажутся здесь репликами прокурора: «А нынче! — Что к моим ногам — Вас привело? Какая малость!» Наконец, эта строгость и сдержанное возмущение бурно прорываются в гневном и оскорбительном заключении: Татьяна называет Онегина «рабом мелкого чувства».

Следующая 46-я строфа как бы служит контрастом этой гневной вспышке. Прерывистая и стремительная речь сменяется с первой же строки замедленным лирическим темпом («А мне, Онегин, пышность эта…»), — темпом, который, правда, сейчас же ускоряется, чтобы во 2-й полустрофе стать господствующим. Строфа естественно распадается на два одинаковых периода по 7 строк; первый, проведенный (за исключением начальной строки) в торопливом тоне, передает своими быстрыми перечислениями темп светской жизни Татьяны. «Вихрь света», пестрое мелькание

маскарада, «весь этот блеск и шум, и чад» — вся эта смена коротких и мелькающих однородных определений передают однообразную, суетливую и беспрерывную сутолоку этой мишурной жизни. Почти сплошное перечисление резко прерывается посередине коротким вопросом: «Что в них?». Открывается как бы мгновенная брешь в заколдованном и неразрывном кругу этой «постылой жизни» и высота тона достигает силы почти трагического вопроса, одинаково выражающего томительную драму освобождения и сознания своей безвыходности. Характерно, что с чисто метрической стороны мы имеем здесь случай спондея, отмечающего тяжелую ударность этого внезапного вопроса. Сама вопросительная форма нисколько не понижает, напротив, в общей системе окружающих перечислений выделяет и повышает патетический характер этого мелькнувшего вопроса. Первая полустрофа проведена в высоком тоне драматического протеста, хотя и затушеванного некоторым оттенком усталости и глухого подавленного отчаяния.

Совершенно иначе интонирована вторая полустрофа, передающая в более пространных фразах заветную мечту Татьяны. Тон утрачивает напряженную высоту и относительную торопливость предшествующих строк, становится замедленнее, спокойнее, плавнее, принимает оттенок задумчивой созерцательности, достигает глубокой сосредоточенности в словах: «За те места, где в первый раз, Онегин, видела я вас» и завершается кодой с короткими словами, простым синтаксисом и легкими рифмами, в которой картина сельского кладбища (типическая тема созерцательных элегий Жуковского), образ смиренного креста, осененного сквозной тенью ветвей, замечательно гармонирует с ниспадающим и облегченным, как тихий вздох, интонированием последней жалобы Татьяны.

Приемы замедления здесь определенно ощущаются. Это единственная строфа, в которой Татьяна дважды называет Онегина, оба раза вставляя его имя в середину фразы и этим задерживая ее ход («А мне, Онегин, пышность эта…», «За те места, где в первый раз, Онегин, видела я вас…»). Другой прием — завершение длинной многочленной фразы неожиданным и неподготовленным вопросом — вызывает глубокую и длительную паузу.

Таким образом, интонационный рисунок идет от лирически-замедленного обращения, отмечающего перелом в целом монологе, через ускоренный темп отрывка о светском маскараде к глубоким замедленным, сдержанно-взволнованным тонам дальнейшего признания, завершаясь молитвенно-примиренным видением дорогой и далекой могилы. Кода этой строфы звучит

как последние, разрешающие скорбь и возносящие ввысь, аккорды заупокойных месс — De Profundis или Requiem aeternam.

Это равновесие высоких и низких тонов, искрящиеся и пестрые переливы первой полустрофы, глубокие и плавные ноты второй, ведущие к воздушно-легкому, хотя и грустному, разрешению всего ритмического периода, создают в связи с лирическим ходом фрагмента прекраснейшую *строфу-элегию*. Господствующий в романе разговорный тон здесь сочетается с подлинным напевным стилем, возводящим последний монолог Татьяны в высокий образец мелодического начала в русском стихе.

Стоит вспомнить такие строфы, как «Адриатические волны | О Брента! нет, увижу вас»…[94], чтобы понять, насколько онегинская строфа склонна в известных тематических условиях подниматься до подлинно музыкального тона и давать в своем развитии широкую и разнообразно звучащую кантилену.

Эта текучесть, изменчивость, гибкость и звуковая впечатлительность онегинской строфы словно созданы для передачи особых ритмических движений — для изображения танца. Волнообразный и прихотливый ритмический ход классического балета или вальса находит замечательное выражение в этой стройной, порхающей и разнообразной строфе, замечательно выдерживающей в своем разнообразии какой-то motum continuum, несмотря на все обилие пауз и всю изменчивость интонаций.

Такова строфа об Истоминой («…Блистательна, полувоздушна…» I, 20). Здесь все — переломы в системе рифмовки, гибкость четырехстопного ямба, изменчивость повествовательного темпа, приемы внезапных ускорений, повышенная подвижность стихотворного ритма, при самых разнообразных звуковых фигурах, — все служит почти пластическому изображению воздушного и строгого танца.

Те же особенности онегинской строфы сказываются и при изображении других плясовых моментов:

> Однообразный и безумный,
> Как *вихорь* жизни молодой,
> Кружится вальса *вихорь* шумный;
> *Чета* мелькает за *четой*…

Это повторение слов *вихорь, чета* — передает однообразие движения, которому начальные пэоны сообщают здесь монотонную плавность, а ускорение размеров в последующих строках придает подлинный характер какого-то «безумного

кружения».

Также живописно в чисто звуковом отношении изображение мазурки, инструментованное аллитерирование *р*, *з* и *к,* что замечательно передает звон шпор и топот каблуков:

Мазурка раздалась. Бывало,
Когда гремел мазурки гром,
В огромной зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы…

Как и в первой главе, где имеется беглое упоминание мазурки («Бренчат кавалергарда шпоры; Летают ножки милых дам…»), или в подготовительных строфах:

Как гонит бич в песку манежном
На корде гордых кобылиц, —
Мужчины в округе мятежном
Погнали, дернули девиц[95] —

так и здесь определенно ощущается в описании мазурки особенная ритменная фигура устремленности, порыва, радостно и бодро уносящейся звуковой волны. Кажется, можно без натяжек и преувеличений утверждать, что некоторые строфы в «Онегине» выдержаны в tempo di valso, другие в tempo di mazurca.

Наконец, также искусна инструментовка народного танца на *п*, *м* и *к*:

Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака,

где скопление губных и гортанных согласных создает слуховую иллюзию тяжелого, грузного, пьяного пляса уже не на лаковых досках паркета, а по утоптанной пыли — перед порогом кабака.

V

РИТМ И СИНТАКСИС

I. Анафора и параллелизм

При изучении строфической композиции нам приходилось касаться и некоторых вопросов ритмико-синтаксического порядка (напр., вопроса о строфическом enjambement). Обратимся к более детальному рассмотрению вопросов этого порядка.

В построении ритмических периодов, как и в сочетании их, Пушкин широко пользуется приемом анафоры, часто усиливающей лирический или драматический характер отрывка:

«*всегда* скромна, *всегда* послушна, — *всегда,* как утро, весела»… (II, 23.) Или:

Когда б он знал, какая рана
Моей Татьяны сердце жгла!
Когда бы ведала Татьяна,
Когда бы знать она могла,
Что завтра Ленский и Евгений…
(IV, 18.)

Прием анафоры удачно применяется в строфах, где говорится о музе, что придает рассказу некоторый оттенок торжественности.

Как часто ласковая муза
Мне услаждала путь немой
Волшебством тайного рассказа!
Как часто по скалам Кавказа
Она Ленорой, при луне,
Со мной скакала на коне.
Как часто по брегам Тавриды
Она меня во мгле ночной
Водила слушать шум морской…
(VIII, 4.)

Или же в знаменитом начале восьмой главы: «*В те дни,* когда в садах Лицея»… «*В те дни* в таинственных долинах» (VIII, 1).

Иногда анафорой подчеркивается драматизм рассказа: такова строфа об угрызениях совести Онегина.

То видит он: на талом снеге,
Как будто спящий на ночлеге,
Недвижим юноша лежит,
И слышит голос: что ж? убит!
То видит он врагов забвенных,
Клеветников и трусов злых…

(VIII, 27.)

В романе имеются случаи строфических анафор:

Мой бедный Ленский! Изнывая,
Недолго плакала она…
Мой бедный Ленский! За могилой
В пределах вечности глухой…
(VII [8.9. 10], 11.)

Или же троекратное строфическое единоначатие в описании великосветского круга:

Тут был, однако, цвет столицы…
Тут был на эпиграммы падкий…
Тут был Сабуров…
(VIII, 24, 25, 26.)

Если же следить за этой анафорой внутри строф по отдельным фразам, мы насчитаем семь случаев начального повторения. Такие многократные анафоры нередки в романе. Ими особенно богата первая глава. В одной строфе имеется пять анафорических *еще* («Еще амуры, черти, змеи» и проч. 1, 22), в другой шесть *там,* усиленных под конец повторением анафорического слова («*Там, там,* под сению кулис»… 1, 18). В группе строф повторяется восемь раз единоначатие *как* («Как рано мог он лицемерить»… I, 10, 11, 12.)

В некоторых, преимущественно лирических местах романа, мы встречаем анафорическое *и* в ряде строф:

И скоро звонкий голос Оли
В семействе Лариных умолк.

И долго, будто сквозь тумана,
Она глядела им вослед…

И в одиночестве жестоком
Сильнее страсть ее горит.
(VII, 12, 13, 14.)

Или же в рассказе о музе (VII, 2, 3, 5, 6.)

Встречается в «Онегине» и более редкое анафорическое *или,* свойственное поэзии XVIII века.

Или мне чуждо наслажденье…
Или, не радуясь возврату
Погибших осенью листов…
Или природой оживленный…
(VII, 2, 3.)

Нередко Пушкин применяет в онегинской строфе прием параллелизма, во многом близкий анафоре. Таковы:

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто вовремя созрел…
С печальной думою в очах,
С французской книжкою в руках…
С огнем в потупленных очах,
С улыбкой легкой на устах.

Иногда параллелизм развертывается в целую картину, группируя свои сопоставления в законченный изящный фрагмент. Здесь в основе не звуковое и не ритмическое начало, а образное и смысловое, то — что А. Н. Веселовский называет «психологическим параллелизмом»[96].

У ночи много звезд прелестных,
Красавиц много на Москве.
Но ярче всех подруг небесных
Луна в воздушной синеве.
Но та, которую не смею
Тревожить лирою моею,
Как величавая жена,
Средь жен и дев блестит она.

II. Особые приемы (перечисления, диалоги и монологи, цитация, внестрофические части)

Для онегинской строфы синтаксически характерен прием перечисления, переходящий иногда даже за пределы одной строфы: «Среди бездушных гордецов, | Среди блистательных глупцов, | Среди лукавых малодушных, | Шальных, балованных детей»… и т. д. на протяжении целой строфы. Или в совершенно

ином роде — жанр nature morte: «кастрюльки, стулья, сундуки | Варенье в банках, тюфяки | Перины, клетки с петухами | Горшки, тазы et cetera»… Иногда это вызывается быстро сменяющимися зрительными впечатлениями: «Мелькают мимо будки, бабы | Мальчишки, лавки, фонари, | Дворцы, сады, монастыри, | Бухарцы, сани, огороды»…

Это прием, чрезвычайно характерный для повествовательной системы романа, определяющий не только синтаксис, но типические законы его стилистики.

При анализе синтаксического строения онегинской строфы необходимо учитывать, что в романе большое место занимают *диалоги*, поддерживающие непосредственным сплетением реплик общий разговорный стиль романа. Они образуют особую своеобразную архитектонику отдельных строф и группируют в известном порядке целые отрывки глав (разговоры Онегина с Ленским, Татьяны с няней, Онегина с князем, старухи Лариной с деревенскими соседями, а затем с московскими кузинами и проч.).

Наряду с этим имеем несколько *монологических строф*: две обширные серии, образующих два знаменитых монолога IV и V глав («Вы ко мне писали» и «Довольно, встаньте»); любопытно отметить, что монологической строфой открывается весь роман.

Все эти разговорные строфы отличаются особым богатством интонаций, их изменчивостью и разнообразием, обилием восклицательных и вопросительных фраз, перебоями, отступлениями, перерывами, вставками и срезанными предложениями, типичными для всякой разговорной речи.

Отсюда местами в «Онегине» разработка типичного речитативного стиля — коротких стихотворных фраз, передающих беглые отрывки разговоров, вроде:

> «Представь меня». — Ты шутишь? — «Нету». —
> Я рад. «Когда же?» — Хоть сейчас.
> (III, 2.)

Оригинальный и очень распространенный прием в «Онегине» *цитация*. Здесь мы встречаем исключительное разнообразие материалов: латинские стихи («Amorem canat aetas prima», «sed alia tempora»…), французские («Reveillez-vous, belle endormie»[97], «Qu'écrirez-vous sur ces tablettes?»), английские («Pour Yorick»), итальянские (Idol mio!), стих из Божественной комедии («Оставь надежду навсегда!»), из Саади («Иных уж нет, а те далече»), из Горацианской оды Дельвига («Темира, Дафна и Лилетта, | Как сон забыты мной давно»)[98], из старинной оперы («Приди в чертог ко

мне златой»), из народных песен («Там мужики-то все богаты»…), из лекции Галича («Потреплет лавры старика»)[99], наконец, из девичьего альбома («Кто любит более тебя…»).

Иногда это прием мнимый, симулирующий свое задание; так некоторые латинские quasi-цитаты в «Онегине» сочинены самим Пушкиным. Но это, конечно, только подчеркивает необходимость и органичность самого приема, оживляющего рассказ пестрыми арабесками своих сентенций или метких словечек.

Так стихотворная ткань онегинской строфы богато и разнообразно расцвечена обильными реминисценциями различных текстов от Корана, персидских поэтов, Данте и Шекспира до старинных арий, альбомных куплетов, лицейских лекций и «детских песен альманаха». Это сообщает своеобразную узорность общей романической канве.

При гибкости и емкости онегинской строфы любое задание, любая тема, казалось бы, могли найти в ней свое выражение: так Пушкин, видимо, колебался, подойдет ли капризно-изменчивый стиль строфы к заунывной романтической элегии.

Первоначально образцы стихов Ленского были написаны классическими александрийцами (в сущности тоже мало идущими к стилю романтической элегии), но во всяком случае гораздо более однообразными и протяженными:

> Придет ужасный миг… Твои небесны очи
> Покроются, мой друг, туманом вечной ночи…[100]

Но затем Пушкин, как известно, не включил их в роман, влив предсмертные стихи своего поэта в обычные строфы.

Тем не менее, в целях ли разнообразия стихотворной ткани, считаясь ли с тем, что некоторые темы не соответствуют выработанному строфическому стилю, Пушкин исключил из системы своей строфики различные повествовательные партии. Прежде всего — и что совершенно понятно — вне общего строфического построения остаются народные песни («Девицы-красавицы» и подготовительная «Вышла Дуня на дорогу, | Не молившись Богу…»). Выпадают из строфического строения письма Евгения и Татьяны и, наконец, альбом Онегина. Здесь труднее угадать мотивацию такого исключения: ведь высокий лирический тон любовных писем нашел прекрасное выражение и в строфах (последний монолог Татьяны), а афористический характер онегинского альбома нисколько не противоречит общему строфическому стилю. Думается, что здесь имел место обычный у Пушкина прием придания большего разнообразия обширной стихотворной ткани. Так в нестрофические поэмы

вкрапливаются отдельные фрагменты в строфах (в «Кавказский пленник» — черкесская песня, в «Бахчисарайский фонтан» — татарская песня, в «Цыганы» — песня Земфиры и «Птичка божия», в «Полтаву» — отрывок «Кто при звездах и при луне…»). В «Онегине» тот же прием применен a contrario, и в почти сплошную строфическую ткань романа введены разнообразящие ее свободные фрагменты.

VI

ТЕМЫ И СТИЛЬ

1

Общий стиль «свободного романа» выразился в его говорной форме. «Евгений Онегин» в отличие от «Полтавы» или «Медного всадника» выдержан в тоне непринужденной, прихотливо изменчивой, легко порхающей беседы автора с читателем. Подобно своему герою, поэт стремится «коснуться до всего слегка». Отсюда определенное художественное задание — придать пестроту и разнообразие темам и разрабатывать их без принуждения в определенном, намеренно небрежном стиле. Вот почему лучшая критическая формула дана «Евгению Онегину» самим Пушкиным. Это —

> Собрание пестрых глав,
> Полусмешных, полупечальных.

Написав половину своего романа, поэт в посвящении IV главы дает меткую характеристику этой основной сущности произведения — пестрому разнообразию его состава. Он также верно определяет его общий тон и манеру: Это «*небрежный* плод моих забав, | Бессонниц, легких вдохновений…» В заключении романа, словно подводя итоги пройденному пути, поэт снова говорит о «строфах небрежных». Этим подчеркивается характер непринужденно занимательного разговора, приданного всему рассказу.

Чем выразился этот стиль беседы, в чем сказалась эта особая и сложная проблема «разговорности», окрасившая в разнообразные оттенки всю повествовательную ткань романа?

Прежде всего — в огромном количестве и разнообразии затронутых тем. Богатство романа здесь почти не знает границ. Основной прием аккомпанирования главного сюжета в его

различных ответвлениях бесчисленными побочными темами, попутными образами, воспоминаниями или признаниями, почти безгранично расширяет пределы романической тематики. Система беспрерывных отступлений и вводных очерков дает возможность ввести в роман отзвуки разнообразнейших исторических, литературных и личных реминисценций. Обширная категория строф здесь затрагивает темы вневременного характера — чистую лирику, пейзажи, размышления, отголоски минувшего. Если выделить эту группу, стоящую под знаком вечного, весь прочий материал замыслов и образов, группирующийся вокруг основного сюжетного стержня, регулируется принципом *современности* трактуемых тем. В этой части тематика романа определяется характером близости к передовым и утонченным течениям и вкусам эпохи. Недаром один из самых характерных эпитетов в «Онегине» — *модный,* принимающий здесь часто оттенок позднейшего европейского термина modern, «модернизма», в смысле заостренной и сгущенной современности. Поэт может подчас относиться иронически к тем или иным прихотливым изломам умственного или бытового «сегодня». Но они всегда живо интересуют его. Каков бы ни был субъективный, подчас несомненно отрицательный оттенок в определениях «модного тирана», в таких стихах, как «красавиц модных модный враг» или «слов модных полный лексикон», в них всегда впечатлительно улавливаются и остро фиксируются те именно разнообразные явления,

> В которых отразился век,
> И *современный человек*
> Изображен довольно верно.

Вот почему литературные и театральные знаменитости эпохи, новые книги, различные неологизмы светской речи, даже особенности новейшего костюма, наконец, в подготовительных главах и политическая злободневность (декабризм) — все находит себе место в романе и сугубо служит выявлению его основного разговорного стиля. Что может лучше очертить и заострить этот тонкий художественный прием, чем беглые отражения еще несущейся современности, искрящейся всеми лучами и красками стремительного жизненного потока?

Другой способ выявления той же говорности относится к области стиха. Роман написан самым разговорным размером — четырехстопным ямбом. Это свойство ямба засвидетельствовано в различные времена разными авторитетами. Еще Аристотель

определял ямб, как «самый разговорный из всех метров». Гораций отмечал особенную быстроту этого размера, у нас Языков обронил характерные и меткие строки:

Мой быстрый ямб четырехстопный,
Мой говорливый скороход.

Это, конечно, вполне осознавалось Пушкиным. В книге Вико, «Principes de la philosophie de l'histoire», поэт отчеркнул и отметил закладкой следующее изречение: «Le vers *iambique* est celui qui se rapproche le plus de la prose et l'iambe est un mètre rapide comme le dit Horace»[101].

В отличие от того же размера в других поэмах, онегинский ямб получил ритмовую и мелодическую организацию, способствующую выявлению быстрой и изменчивой разговорности романа.

Итак — пестрое, обширное, почти безграничное разнообразие тем и одинаковый живой и стремительный размер на протяжении восьми глав — вот, что несомненно способствовало выявлению основного романического стиля.

Невольно возникает вопрос: как не распался, как не рассыпался и не распылился огромный роман на основные частицы своих бесчисленных тем и строчек, что сохранило ему его органическую стройность, что держит, наконец, эти шесть тысяч ямбических стихов, словно грозящих одним своим количеством превратиться в сплошную, громоздкую и необозримую словесную массу?

2

Что держит, скрепляет и оформляет роман? Единство художественного замысла и замечательная организация ямбического *дистиха* — онегинская строфа.

Цельность замысла и принцип единства в исполнении нисколько не нарушается медленным нарастанием интриги, фабулистической постепенностью в развитии романа. Многое в его композиции определялось в процессе его роста, и автор первой главы в «смутном сне» еще не ответил на все запросы своей сюжетной схемы. Глубокие перспективы поэмы — «даль свободного романа» — в ее предметных соотношениях различалась неясно. Магический кристалл неразработанного замысла застилал очертания фигур и делал гадательными их будущие сочетания.

Но общий стиль намеченного огромного художественного труда совершенно отчетливо предстоял взору и воле поэта, и формула его, установленная для первой главы, определяла

развитие и тон всего дальнейшего повествования. Если в те дни, когда поэт «в дружной встрече» «строфы первые читал», он еще не мог определить многих важных композиционных моментов своего сюжета (вроде того, когда герой влюбляется в героиню — в начале или в конце романа), — уже тогда общий тон и характер последующих глав вплоть до VIII с ее сатирическими картинами, интимными признаниями и высокими лирическими взлетами был намечен, определен и отчетливо очерчен.

При всех неровностях композиционного темпа, перерывах, провалах, иногда недоговоренностях и неясностях, «Евгений Онегин» представляет со стороны артистического стиля единое монолитное и завершенное целое. Это органическое единство просачивается в каждый фрагмент романа и на всем его пространном протяжении мы не найдем в пестром многообразии его элементов ни одного осколка, нарушающего основной закон этого единого стиля.

Другое организационное начало в чисто стихотворном отношении — строфа. Своим сложным организмом она замечательно соответствует общему повествовательному заданию и полностью отражает его во всех его изломах и изгибах. Разнообразная система рифмовки, бесчисленные возможности в сечении онегинской стансы на малые строфы разнородных типов и объемов, обилие ритмических фигур, неисчерпаемые мелодические и синтаксические вариации, в силу общей подвижности стиха и необходимости строфической композиции, замечательно отвечают принципу разговорного стиля, осуществленного в многообразии тем и в текучей легкости размера.

Строфа романа глубоко органична. То, что сам поэт определяет здесь, как «длинной сказки вздор живой», т. е. смену увлекательных вымыслов, облеченных в форму блестящей causerie, поразительно отливается в куплетную систему «Онегина».

Основному художественному заданию — выявлению единства в многообразии здесь служит все: и бегло проносящийся стих, и прихотливая стилистка «пестрых глав», и богатая тематика романа и, наконец, основная композиционная единица этого огромного, сложного и живого целого — онегинская строфа.

Поэтика русского сонета

Поэтика русского сонета

I

Форма сонета, при сложности, строгости и сжатости, обладает способностью замечательно выявлять все богатства данного поэтического языка. Разнообразие рифм, редкость и ценность всех изобразительных средств стиха, гибкость его ритмов, способность подчиняться различным строфическим типам — все это выступает с исключительной полнотой в этой самой требовательной из стихотворных форм. Каноническое сочетание двух катренов и двух терцетов словно производит смотр всем метрико-лингвистическим богатствам целой поэзии.

Самый термин, определивший этот стихотворный вид, указывает на высшее поэтическое качество, связанное с ним, — на звучание стиха. В Италии он произошел от sonare, в Германии его называли одно время Klinggedicht. Звуковое достоинство сонета, его ритмическая стройность, звон рифм и живая музыка строфических переходов — все это уже предписывалось первоначальным терминологическим обозначением этой малой стихотворной системы.

Отсюда ее процветание в эпохи высокого культа поэтической формы. Европейское Возрождение сообщило поразительное цветение сонету, возникшему еще в XIII ст. (по-видимому в Сицилии) и хорошо знакомому Данте. В «La Vita Nuova» основная проза повествования оживлена разнообразными сонетами, подчас правильными, как например, I, III, VI, VIII, X и другие, подчас свободными и усложненными (сонеты IV, V, XVIII). Некоторые из них, по безукоризненному соблюдению правил, свидетельствуют, что новая форма уже выявилась полностью и уверенно

утвердилась для разработки лирической темы.

В последующую эпоху господства «петраркизма», как основного поэтического стиля, сонеты культивируются в Европе всеми первоклассными поэтами и даровитыми дилетантами: Шекспиром, Микеланджело, Клеманом Маро, представителями французской «Плеяды» и многими другими. Сам Петрарка утвердил сонет высоким совершенством своих формальных достижений. Это чувствуется даже в переводе (правда, в передаче такого первоклассного мастера сонетного искусства, как Вячеслав Иванов):

Благословен день, месяц, лето, час
И миг, когда мой взор те очи встретил!
Благословен тот край и дом тот светел,
Где пленником я стал прекрасных глаз!

Благословенна боль, что в первый раз
Я ощутил, когда и не приметил,
Как глубоко пронзен стрелой, что метил
Мне в сердце Бог, тайком разящий нас!

Благословенны жалобы и стоны,
Какими оглашал я сон дубрав,
Будя отзвучья именем Мадонны!

Благословенны вы, что столько слав
Стяжали ей, певучие канцоны, —
Дум золотых о ней единый сплав[102]!

Французский Ренессанс возвел сонет на степень излюбленной и модной поэтической формы. В значительной степени это была заслуга «божественного» Ронсара, продолжавшего традиции Петрарки в культивировании любовного сонета. Его пьесы к Кассандре, Марии, Астрее, Елене создают замечательные сонетные циклы, объединенные именами его возлюбленных. Мастерство Ронсара как бы уточняет сонетные правила, еще недостаточно закрепленные великими итальянскими сонетистами, и не трудно заметить, что терцеты, например, приобретают у него всю отчетливость позднейшего строгого канона.

Один из лучших сонетов Ронсара — это Sonnet pour Hélène

(«Je plante en ta faveur cet arbre de Cybèle»…):

Сажаю в честь твою я дерево Цибелы,
Сосну, чтоб о тебе все знали времена.
Любовно вырезал я наши имена,
И вырастет с корой их очерк огрубелый.

Вы, населившие родные мне пределы,
Луара резвый хор, вы, фавнов племена,
Заботой вашею пусть возрастет сосна,
Чтоб ветви и зимой и летом были целы.

Пастух, ты пригонять сюда свой будешь скот,
С тростинкой напевать эклогу в этой сени,
Дощечку на сучок ты вешай каждый год.

Прохожий да прочтет мою любовь и пени
И вместе с молоком ягненка кровь прольет,
Сказав: «Сосна свята: то память о Елене»[103].

Ронсарова «Плеяда» следует в выборе форм указаниям учителя. У Иоакима Дю Белле в его «Книге сожалений» сонет служит уже не только любовному признанию, но и подчас сатирическим портретам. Семнадцатое столетие продолжает всячески культивировать эту форму, и некоторые знаменитые сонеты той эпохи, написанные различными поэтами как бы на конкурс, вызывают бурные споры и разбивают общество литературных салонов на враждебные партии.

Затем наступает затмение сонета. Восемнадцатое столетие, озабоченное и в поэзии своей различными идеологическими заданиями, обнаруживает полное равнодушие к этому строфическому типу. «Квадратные» александрийцы трагедий, посланий или эпических поэм, вольные стихи мадригалов, басен и эпиграмм вполне удовлетворяют стихотворцев. Нет потребности ковать, гнуть и закалять стих трудными, утонченными и богатыми формами баллады или канцоны, терцины или сонета. Вольтер и Парни великолепно обходятся без этих изысканностей формы. Только германский ясновидец Гете, зоркий ко всему ценному в искусстве, пишет свои шесть своеобразнейших сонетов, словно намечая зреющее возрождение жанра.

Романтическая школа обновляет эту забытую форму.

Вильгельм Шлегель и словесной теорией и поэтической практикой открывает эру сонетного возрождения. Во Франции ту же миссию осуществляет Сент-Бёв. Знаток «Плеяды» и тонкий ценитель Ронсара, он ставит себе заданием rajeunir le doux sonnet en France. В сонете, написанном на мотив из Вордсворта и очевидно вдохновившем Пушкина на его знаменитый опыт («Суровый Дант не презирал сонета…»), Сент-Бёв под псевдонимом Жозефа Делорма воздает честь славнейшим европейским сонетистам:

Сонета не хули, насмешливый зоил!
Он некогда пленил великого Шекспира,
Служил Петрарке он, как жалобная лира,
И Тасс, окованный, им душу облегчил.

Свое изгнание Камоэнс сократил,
Воспев в сонетах мощь любовного кумира
Для Данте он звучал торжественнее клира,
И миртами чело поэта он увил.

Им Спенсер облачил волшебные виденья
И в медленных строфах извел свое томленье.
Мильтон в них оживлял угасший сердца жар.

Я ж возродить хочу у нас их строй нежданный.
Нам Дю Белле привез их первый из Тосканы,
И сколько их пропел забытый наш Ронсар[104]!

Последующие школы французских поэтов не изменяют сонетной форме. Представитель младшего романтического поколения или старший из символистов, Бодлер дает различные неправильные сонеты (так называемые sonnets libertins, т. е. без соблюдения правила о рифмах в катренах), признанные, впрочем, одной из самых замечательных вариаций в области сонетного искусства во Франции. Из современных символистов высокие шедевры в этом роде дает Анри де Ренье, придающий в своих «Médailles d’argile», «La cité des eaux» и других сборниках особую легкость, воздушность и хрупкость монументальной сонетной форме классиков.

Но в центре сонетистов, быть может, всех времен, как самый утонченный и уверенный мастер, стоит Жозе Мария де Эредиа

(1842–1905), автор знаменитых «Трофеев». Здесь не только дана небывалая пластичность и живописность образов, но ритм и размер сонета приведены к окончательному, поистине каноническому виду. По тонкому наблюдению Брюнетьера, автор «Трофеев» отвергает традиционное представление о замкнутости и ограниченности сонетной формы. Он умеет завершить каждую маленькую поэму такой выразительной и живописной картиной, что грани видимого мира как бы раздираются образами исключительной силы.

Это отмечает и первый русский переводчик Эредиа П. Д. Бутурлин: «Его сонеты дают впечатление неодинаковой длины: один кажется больше, другой меньше». Такое расширение сонета звуковыми и образными средствами ощущается в знаменитом «Soir de bataille».

Приводим его в образцовом переводе Сергея Соловьева:

Упорным натиском закончена борьба.
Трибуны, рыская по спутанным когортам,
Дышали воздухом, отравленным и спертым;
Их крики медные звучали, как труба.

Считая трупы тех, кого взяла судьба,
Подобные листам, порывом ветра стертым,
Крутились пращники, влекомые фраортом;
Обильный пот стекал с их бронзового лба.

Тогда-то, копьями и стрелами изъеден,
При дружном громе труб, окровавлен и бледен,
Сияя пурпуром и медью лат литой,

Коня вспененного задерживая шпорой,
Сам император стал, гордясь победой скорой,
Весь окровавленный, на туче золотой.

Великолепная латинская торжественность звучит в заключительном стихе оригинала:

Sur le ciel enflammé l’Imperator sanglant.

Эредиа окончательно утверждает сонетный канон. Считаясь с

традицией, восходящей к итальянскому Треченто, и пользуясь поэмами автора «Трофеев», не трудно установить основные требования сонетной теории.

II

Поэтика правильного сонета в сущности чрезвычайно проста. Сложна и намеренно затруднительна лишь практика его (хотя Теофиль Готье, например, оспаривал традиционное мнение о трудности сонета). Во всяком случае, правила устава этой «точной поэмы» можно без труда стянуть в несколько параграфов.

Сонетная строфика определяется прежде всего расположением рифм. Здесь самой совершенной формулой считается:

для катренов: ABBA — ABBA

для терцетов: CCD — EDE.

Таким образом, первая часть сонета пишется на рифмы опоясанного типа, вторая же обязательно на три, чтобы рифменная монотонность восхождения (Aufgesang) уравновесилась разнообразием рифм в нисходящей части (Abgesang). Терцеты, написанные вопреки этому правилу всего на две рифмы, строго осуждаются каноном.

Из указанной формулы вытекает правило о различии первой и последней рифмы сонета (по роду их): если сонет открывается стихом с мужской рифмой, он должен завершиться женской рифмой и наоборот. Это обязывает к различию рифм в первой строке терцета и последней катрена. Нужно, впрочем, отметить, что это правило часто нарушается даже классиками сонета.

Размер канонического сонета в русской поэзии — пятистопный ямб. Применяющиеся подчас сонетистами шестистопные ямбические стихи слишком приближают его форму к типу «александрийцев», чрезмерно грузных и не поддающихся более тонкой игре ритмов. В связи с требованием пятистопности находится постоянная норма слогов в сонете: обычно указывается цифра 154, но она действительна лишь в сонете, написанном сплошь одними женскими рифмами, в котором четырнадцать одиннадцатисложных стихов дают указанное количество слогов; в новом сонете правильного образца, в котором мужские рифмы чередуются с женскими, норма выражается цифрой 147 (т. е. семь строк 11-сложных и столько же 10-сложных).

Композиция сонета имеет свои законы. В сонете «строгого соблюдения» (de stricte observance) каждая строфа должна представлять собой законченное целое; оба терцета считаются

при этом за одну строфическую единицу, т. е. допускают тематическое и синтаксическое слияние между собой; но катрены должны быть строго разграничены смыслом и синтаксисом.

Первое четверостишие устанавливает основную тему всей сонетной композиции; во втором катрене она развертывается и как бы достигает апогея своего развития. В первом терцете намечается нисхождение темы, ее уклон к развязке, которая и осуществляется в последнем терцете, обычно в катастрофическом заключительном стихе.

Основные требования канона рельефно выявлены в превосходном сонете Максимилиана Волошина «Диана Де Пуатье»:

Над бледным мрамором склонились к водам низко
Струи плакучих ив и нити бледных верб.
Дворцов Фонтенебло торжественный ущерб
Тобою осиян, Диана-Одалиска!

Богиня строгая с глазами василиска,
Над троном Валуа воздвигла ты свой герб,
И в замках Франции сияет лунный серп
Средь лилий Генриха и саламандр Франциска.

В бесстрастной наготе, среди охотниц-нимф
По паркам ты идешь, волшебный свой заимф
На шею уронив Оленя-Актеона.

И он — влюбленный принц, с мечтательной тоской
Глядит в твои глаза, Владычица. Такой
Ты нам изваяна на мраморах Гужона.

В связи с вопросом о сонетной композиции находится тонкое наблюдение Теодора де Банвиля: «Форма сонета великолепна, и в то же время она в некотором роде дефективна: ибо терцеты, составляющие шесть стихов, математически короче катренов, дающих восемь стихов, помимо этого они и качественно несравненно более коротки, в силу легкости и быстроты терцетов сравнительно с медленностью и торжественостью катрена; сонет мог бы поэтому походить на фигуру с чрезмерно длинным бюстом и слишком тонкими ногами. Да, *мог* бы походить, если бы мастерство поэта не вносило сюда начала строя и лада». Банвиль

требует, чтобы сонетист всячески повышал тон терцетов, придавая им пышность, звучность, остроту, и особенно, подыскивая для последнего стиха образ, возбуждающий восхищение своей точностью и силой. При таких условиях композиция сонета в ее восходящей и нисходящей части получает незыблемое равновесие.

Наконец, сонетный канон удержал запрет, точно формулированный еще Буало:

Ni qu'un mot déjà mit osa s'y remontrer.

Это, конечно, не относится к мелким частям речи, как союзы, местоимения и проч., но все заметные члены предложения не должны повторяться в сонете.

Строгая форма, к сожалению, редко соблюдается. Всевозможные вольности и отступления от канона широко допускаются даже известнейшими сонетистами. «Непогрешимых» среди них немного. Но в этом отношении нельзя не согласиться с Теофилем Готье, убежденным приверженцем классического канона:

«Зачем, если желают пользоваться свободой и располагать рифмой по своему произволу, обращаться к строгой форме, не допускающей ни малейшего отклонения, ни малейшей прихоти? Неправильность в правильном, недостаток соответствия в симметрии — есть ли что-либо более противоречащее логике и сильнее раздражающее нас? Всякое посягновение на правильность здесь беспокоит нас, как сомнительная или фальшивая нота. Сонет представляет собой род поэтической фуги, тема которой должна проходить и возвращаться до своего полного разрешения в намеченных формах. Нужно поэтому всецело подчиниться его законам или же, признав их изжитыми, педантичными и стеснительными, совсем не писать сонетов. Итальянцы и поэты Плеяды — вот подлинные мастера жанра. Что же касается сонетов двойных, с кодой, сонетов-акростихов и мезостихов, ромбических, крестообразных и проч., то все они представляют собой упражнения педантов, которые нужно отвергнуть, как китайские головоломки поэзии».

Таков канон, выработанный европейскими сонетистами за семь столетий практики и принятый новейшими поэтами. Он допускает, правда, различные отклонения и вариации основного типа, — так, мы нередко встречаем в сонетах шестистопные ямбы, перекрестные рифмы в катренах, повторения слов, подчас даже целых строк и проч. Необходимо, впрочем, признать подобные отклонения от нормы нарушениями типа классического канона,

сильно приближающими его к форме «вольного сонета», столь справедливо осужденного Теофилем Готье.

III

В России сонет появляется в XVIII веке. Неутомимый работник над созданием литературных форм русской поэзии, Тредиаковский дает у нас первый образец сонета, переводя в 1735 г. стихотворение французского поэта Де Барро:

Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité!

В 1759 г. он печатает в «Трудолюбивой Пчеле» «Сонет из речи добродетель почитающих». Вслед за ним Сумароков дает очень недурной сонет, ошибочно приписываемый Державину:

Не трать, красавица, ты времени напрасно.
Любися: без любви все в свете суеты,
Жалей и не теряй прелестной красоты,
Чтоб больше не тужить, что век прошел несчастно.

Любися в младости, доколе сердце страстно:
Как младость пролетит, ты будешь уж не ты.
Плети себе венки, покамест есть цветы:
Гуляй в садах весной, а осенью ненастно.

Взгляни когда, взгляни на розовый цветок,
Тогда, когда уже завял ее листок:
И красота твоя подобно ей завянет.

Не трать своих ты дней, доколь ты не стара,
И знай, что на тебя никто тогда не взглянет,
Когда, как розы сей, пройдет твоя пора.

В сонетной форме упражняются малоизвестные стихотворцы, как С. В. Нарышкин и Александр Тиняков, «лейб-гвардии Семеновского полку сержант», издавший в 1768 году «Воображения Петрарковы, или Письмо его к Лоре». Впрочем форма оригинала мало интересует переводчика. Его сонет

написан без рифм и значительно превышает количеством строк установленную норму.

Все это относится к подготовительной поре русского сонета, когда он в значительной степени является случайным эпизодом, совершенно затерянным в других жанрах и формах и не вызывающим особого внимания к себе. Тем не менее сонетный канон правильно понят и почти все его ранние образцы у нас несравненно строже и классичнее многих позднейших опытов (особенно эпохи 80-х годов, т. е. Надсона, Чюминой и др.).

С начала прошлого столетия сонет заметно развивается. В 1806 г. Жуковский дает шутливое посвящение «К Лиле» («За нежный поцелуй ты требуешь сонета…»), очевидно в подражание старинному французскому мадригалу:

Doris qui sait qu'aux vers quelquefois je me plait
Me demande un sonnet et je m'en désespère…

Вслед за Туманским (1819) рад превосходных сонетов дает Дельвиг, как бы признанный в знаменитом терцете Пушкина основателем русского сонета. «Вдохновение», «Языкову», «В Испании Амур не чужестранец» и др. (в небольшом литературном наследии Дельвига имеется шесть сонетов) до сих пор не утрачивают значения высоких образцов жанра. Это едва ли не наиболее близкий к классическому канону тип русского сонета: Дельвиг неизменно верен пятистопному ямбу, катрены у него всегда написаны на опоясанные рифмы, каждая строфа замкнута, нет повторения главных слов, выдержан особый сонетный ритм с его плавностью и некоторой напевной замедленностью.

Младой певец, дорогою прекрасной
Тебе идти к Парнасским высотам.
Тебе венок — поверь моим словам —
Плетет Амур с Каменой сладкогласной.

От ранних лет я пламень не напрасный
Храню в душе, благодаря богам,
Я им влеком к возвышенным певцам
С какою-то любовию пристрастной.

Я Пушкина младенцем полюбил,
С ним разделял и грусть и наслажденье,
И первый я его услышал пенье

И за себя богов благословил,
Певца «Пиров» я с музой подружил
И славой их горжусь в вознагражденье.

Такова ранняя эпоха русского сонета, достигающая в опытах Дельвига высокой степени зрелости и законченности.

IV

Сонеты Пушкина, превосходные по стройности строфических ритмов, уже несравненно менее строги и допускают ряд вольностей, отсутствующих у Дельвига. Автор «Мадонны» видимо не особенно любил эту форму и мало прельщался ее своеобразными очарованиями. Возможно, что он разделял неприязнь Байрона к этому «педантичному и скучному» виду. Поэт не без нотки осуждения говорит в одном из своих сонетов о его «*стесненном* размере». Уже в 1833 году, дав все три опыта в этом роде, он обращается к тени Буало:

…Дерзаю за тобой
Занять кафедру ту, с которой в прежни лета
Ты слишком превознес достоинства сонета…

Во всяком случае канон не был принят Пушкиным целиком и сводился для него к внешнему рисунку 14-строчного стихотворения, разбитого на катрены и терцеты с одинаковой рифмовкой начальных строк. При этом нигде не выдержан классический тип опоясанных рифм, и единство принципа в рифмовке обеих строф обычно не соблюдается (за исключением сонета «Суровый Дант», где рифмы катренов все же перекрестные). В двух других опытах — «Поэту» и «Мадонна» мы имеем смесь опоясанной и перекрестной рифмовки.

Принцип богатой или редкой рифмы, очевидно, не преследовался поэтом. В сонете «Суровый Дант» имеется пять глагольных рифм, что для сонета должно быть признано при любом контексте все же чрезмерным; к тому же терцеты воспроизводят рифмы катренов, что безусловно недопустимо. Однородность рифменной формы (сонета, Макбета, света) здесь менее всего желательна. Между тем такая же однотипность рифм, при отсутствии заботы об их полнозвучности, имеется и в сонете

«Мадонна».

Пушкин широко допускает запретный прием повторения слов — часто в смежных строках и даже в пределах одной строки:

> Дорогою *свободной*
> Иди, куда влечет тебя *свободный* ум.

> Ты им *доволен* ли, взыскательный художник?
> *Доволен*?

> *Чистейшей* прелести *чистейший* образец.

> *Одной* картины я желал быть вечно зритель.

> *Одной*: чтоб на меня…

В сонете «Мадонна» трудно оправдать enjambement второго катрена на первый терцет. В этом месте сонетная композиция требует четкой демаркационной линии и паузы. Строгость формы не приемлет и таких обычных сочетаний, как «жар любви», «суетный свет», «восторженные похвалы». Позволительно подвергнуть сомнению в этой форме, существенный признак которой — безупречность, такие явно «наполняющие» строки, как:

> У нас его еще не знали девы,

или такие синтаксические образования, как *усовершенствуя* (при предыдущем «иди» и последующем «не требуя»). Все это, вполне допустимое в обычном стихотворении, нетерпимо в сонете, который решительно отводит от себя всякую поэтическую вольность, намеренно увеличивая и усложняя трудности.

Это старинное правило вполне согласовано с основным стилем сонетного искусства, отвечает его природе и должно быть сохранено. Так же незыблемы и заключительные положения «поэта-законодателя»:

> Defendit qu’un vers faible y put jamais entrer.
> Ni qu’un mot déjà mit osa s’y remontrer.

Игнорирование этих трудностей в сущности лишает стихотворение *сонетной* формы, даже при соблюдении принципов строфического сечения и катренарной рифмы начальных строф. И в этом смысле «сонетность» пушкинских опытов может быть подвергнута сомнению. Поэт П. Д. Бутурлин, например, определенно заявил, что «сонеты Пушкина — не сонеты». Такой приговор представляется все же чрезмерно суровым. Несмотря на указанные выше нарушения канона, все три опыта Пушкина обладают замечательным качеством, всемерно сохраняющим за ними право именоваться сонетами: это поразительно выдержанные сонетные ритмы, плавно катящиеся и торжественно приподнятые, медлительно важные и целостные во всех своих переходах. Уже первая строка каждого стихотворения настраивает на этот тон и уверенно намечает его:

Не множеством картин старинных мастеров…

Поэт, не дорожи любовию народной…

Суровый Дант не презирал сонета…

Так же удачны у Пушкина и сонетные ключи — завершающие строки («Гекзаметра священные напевы»; «Чистейшей прелести чистейший образец»; «И в детской резвости колеблет твой треножник»).

Вот почему сонеты Пушкина, сохраняя главную virtus своего искусства, должны быть признаны «вольными», как и сонеты Шекспира или Бодлера (хотя и по другим основаниям). В эволюции русского сонета это замечательные опыты, но у некоторых преемников Пушкина и даже у его предшественника Дельвига мы находим более совершенные и классические типы.

V

Вокруг Дельвига и Пушкина создается некоторый культ сонета, особенно у Подолинского и Деларю. Жуковский и Туманский, как мы видели, отдали дань этой форме. К ней же обращаются в тридцатых годах Катенин, Щербина и Яков Грот. Баратынский называет сонетом стихотворение совершенно свободное: «Мы пьем в любви отраву сладкую» (при первых изданиях этой элегии).

Следующая эпоха русской поэзии не оставляет этой формы, но и не проявляет к ней особенной любви. Развитие сонета сказывается и на появлении особых шутливых его форм. Таков, например, юмористический сонет А. С. Соболевского и М. Н. Лонгинова «Гр. А. Ф. Ростопчину». В небольшом количестве пишут сонеты Лермонтов, Каролина Павлова, Бенедиктов, затем Фет, Полонский; у Майкова находим только переводные сонеты. Тютчев озаглавил этим термином четверостишие из Микеланджело. Аполлон Григорьев культивировал эту форму и даже пользовался ею, как строфой, в своей поэме «Venezia la bella».

Переходная эпоха 80-х годов отмечает явный упадок сонета; им пользуются, но чрезвычайно небрежно, по-видимому, совершенно не отдавая себе отчета в сущности и законах этой формы.

Но в эту эпоху затишья подлинный культ сонета утверждает в своем творчестве рано умерший русский парнасец П. Д. Бутурлин. Он оставил после себя целую книгу сонетов, в большинстве случаев строгого типа.

Отметим среди них «Японскую фантазию», «Андре Шенье», «Август», «Родился я…»

Бутурлин набросал и ряд теоретических соображений о сущности жанра. «Я от всей души желаю, — писал он в 1891 г., — чтоб сонет сделался, наконец, одной из обыденных форм нашей поэзии. Наши писатели почему-то боятся его, и я хорошо помню, как однажды в Ялте Надсон мне сказал, что он не пишет сонетов потому, что их следует начинать с последней строчки. Нечего греха таить: у нас сонет не только считается трудным, но, и что хуже и несправедливее всего, он считается фокусом. Виновата в этом отчасти наша поверхностная культура, которая еще имеет довольно неправильное понятие о красоте. Она, правда, живо интересуется мыслью литературного произведения, *достигнутою целью*; но способ достижения цели — форма ее почти не занимает, а она уж никакого внимания не обращает на *согласование* между мыслью и формой, на *равновесие* произведения…» Поэт задает вопрос: «Последует ли русская поэзия примеру Петрарки? Другими словами: настанет ли у нас пора сонета? Думаю, что да. Но вряд ли русская поэзия помирится вполне с сонетом; вряд ли будет у нас когда-либо национальный сонет, как он есть в Италии, во Франции, в Англии».

А между тем «пора сонета» уже была не за горами. В поэзии старших символистов сонет достигает нового расцвета. Валерий Брюсов чеканит такие превосходные его образцы, как

«Ассаргадон», в котором ассирийская надпись выражена с отчетливостью клинописных письмен и словно сохраняет тяжесть каменной плиты надгробья. В таких сонетах, как «Женщине», «К портрету Лермонтова» и других, характерный стиль символизма находит отчетливое выражение в классической сонетной форме. Бальмонт, отступая от канонического типа, придает неожиданную текучесть и некоторую воздушность русскому сонету. Несомненным мастером жанра является Вячеслав Иванов, давший такие шедевры, как «Собор св. Марка», «Латинский квартал», «Поэт» или «Сфинксы над Невой». Приведем для образца последний сонет:

Волшба ли ночи белой приманила
Вас маревом в полон полярных див,
Два зверя-дива из стовратных Фив?
Вас бледная ль Изида полонила?

Какая тайна вам окаменила
Жестоких уст смеющийся извив?
Полночных волн не меркнущий разлив
Вам радостней ли звезд святого Нила?

Так в час, когда томят нас две зари
И шепчутся, лучами дея чары,
И в небесах меняют янтари, —

Как два серпа, подъемля две тиары,
Друг другу в очи — девы иль цари —
Глядите вы, улыбчивы и яры.

Такое же мастерство в сонетном искусстве выявляют Максимилиан Волошин (циклы: «Париж», «Кимерия»), и Сергей Соловьев («Венера» и «Анхиз», «Сергей Родонежский», «Иоанн Креститель»). Примечательные опыты символического сонета имеются также у Сологуба, Гиппиус и особенно у Иннокентия Анненското («Мучительные сонеты», «Пока в тоске…», «Бронзовый поэт…»).

Сонет заметно уходит из творчества младших символистов — Андрея Белого, Блока (у которого мы нашли лишь один сонет). Но ряд законченных опытов находим у Валериана Бородевского («Медальоны», «Портрет в кабинете»), Юрия Верховского и

Василия Комаровского. Некоторые поэты реалистического направления, — как, например, Бунин, — напротив, проявляют заметное влечение к этой форме. Безукоризненные сонеты мы находим у некоторых акмеистов (Гумилева, Кузмина, Мандельштама), но культ сонета, столь характерный для Вячеслава Иванова, уже не определяет излюбленных форм этого поколения (так, у Анны Ахматовой мы находим лишь один образец этого вида). Новейшие поэты продолжают эпизодически обращаться к сонету, хотя лозунги деформации, выбрасываемые поэтическими школами последних лет, менее всего способствуют культивированию этой «строгой формы».

Народится ли у нас особый тип «русского сонета», о котором мечтал Бутурлин? Условия рифмовки русского языка менее располагают к этому, чем обилие рифм на французском или итальянском. В силу этого многие виды «поэм с точной формой» у нас не получали достаточного развития, как, например, рондо или старинная баллада, лишь эпизодически разрабатывавшиеся наиболее изощренными мастерами стиха.

Тем не менее, как мы видели, сонетная форма начинает привлекать наших поэтов уже в XVIII веке, т. е. в пору возникновения у нас книжной лирики; на протяжении всего прошлого столетия эта форма лишь с небольшими перерывами разрабатывается различными поэтами — особенно в эпоху Пушкина — и получает, наконец, в начале XX века, благодаря символистам, полный расцвет у нас. Русский сонет сформировался, определился, выявил свои особенности.

Сравнительно с романской поэзией он часто являл большее стремление к свободным формам сонетного искусства, но в процессе своего развития выработал свой строгий канон. Согласно этой традиции сплошная женская рифмовка, обычная для итальянской поэзии и, в частности, для Петрарки, чужда русскому сонету. В нем заметно проявляется тенденция к полнозвучной рифме — особенно в случаях мужских рифм, где опорная согласная утверждается как правило. Терцеты, вопреки новейшему канону, нередко пишутся на две рифмы. Ямб признан обязательным размером, обычно в своем пятистопном виде, хотя допускает и формы шестистопные. Со времен символистов угадан и особый сонетный ритм, из прежних поэтов свойственный только Дельвигу и Пушкину, — плавный, замедленный, не лишенный некоторой торжественности, причем внутренние переходы ритмовых волн склонны особенно напрягать и гнуть стих. Если сонет у нас и не стал «национальной формой», он достиг большей законченности, и многие его опыты от пушкинской плеяды до новейших поэтов могут стать в ряд с лучшими образцами

европейского сонета.

Достоевский и театрализация романа

20 января 1872 года Достоевский написал одной неизвестной корреспондентке следующее письмо.

> Милостивая государыня,
> Княжна Варвара Дмитриевна.
>
> Ваше письмо от 6-го декабря я имел честь получить только на этой неделе. Во-первых, адрес был неверен и, кроме того, я был целый месяц в Москве, так что письмо ваше прождало меня все время у меня на столе в Петербурге. Благодарю Вас очень за внимание к моему роману: я всегда сумею оценить искренний отзыв, как Ваш, и Ваши похвалы мне весьма лестны. Для таких-то отзывов и живешь и пишешь, тогда как в нашем литературном мире все напротив так условно, так двумысленно и со складкой, а стало быть все так скучно, официально, особенно похвалы и лестные отзывы. Насчет же Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но не могу не заметить Вам, что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне.
>
> Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в

драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме.

Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет… И, однако же, отнюдь прошу не принимать моих слов за отсоветование. Повторяю, я совершенно сочувствую Вашему намерению, а Ваше желание непременно довести дело до конца, мне чрезвычайно лестно… Еще раз извините мой поздний ответ, — но виноват без вины.

Примите, княжна, уверение в глубочайшем моем уважении.

Ваш покорнейший слуга
Федор Достоевский.

Письмо это представляет крупный литературный интерес. Это единственное высказывание Достоевского на тему об инсценировке его романов, в связи с общим вопросом о праве нарушать художественную форму, установленную самим автором. Вопрос о сценической переделке вырастает под пером Достоевского в одну из основных проблем общей поэтики.

Это замечательное письмо вызвано обращением к писателю одной из его читательниц с предложением «извлечь из его романа драму».

О каком романе идет речь? Вне всякого сомнения о «Бесах», которые в то время печатались в «Русском Вестнике». Непосредственная благодарность Достоевского за «внимание к роману», за лестный отзыв и похвалу относится, конечно, к актуально публикуемому произведению, а дата обоих писем (6 декабря 1871 г., 20 января 1872 г.) определенно указывает на первые две части «Бесов», в то время законченных печатанием в журнале.

Отношение Достоевского к проекту инсценировать его роман явно отрицательное. Сквозь все любезности, благодарности, согласия и сочувствия польщенного автора определенно сквозит его скептическое недоверие к этому предприятию его корреспондентки.

Он сразу же отмечает, что соглашается на него потому, что «за правило взял никогда таким попыткам не мешать». «Но не могу не заметить вам, — продолжает романист, — что почти

всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере, вполне».

Нам известно, что при жизни Достоевского, действительно, делались попытки инсценировать его произведения. Так, в 1878 г. была напечатана комедия в трех действиях некоего Л. М. Антропова «Очаровательный сон» по сюжету, заимствованному из повести Достоевского. Весьма возможно, что этот опыт также показался писателю не удавшимся, компрометирующим самую идею подобной переработки.

Но Достоевский исходит и из иных, более широких и принципиальных соображений. Эстетика великого художника подсказывает ему незыблемые каноны его творчества. С уверенностью опытного мастера слова он декретирует эти непоколебимые художественные законы.

«Есть какая-то тайна искусства, по которой *эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической.* Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может быть никогда выражена в другой не соответствующей ей форме».

Это убеждение Достоевского — результат долголетнего и сложного творческого опыта. В продолжение целого двадцатилетия — т. е. половину своего художественного пути, — он не перестает мечтать о драматургии. В молодости он пишет несколько драм в духе модного «романтического театра» — «Марию Стюарт», «Бориса Годунова», «Жида Янкеля». В эту эпоху он в театре видит свое главное призвание. «Драму поставлю непременно. Я этим жить буду», пишет он брату осенью 1844 года.

Эта тяга к драматургии не ослабевает в нем и в Сибири. «Теперь буду писать романы и драмы», сообщает он брату перед возвращением в Петербург. В Сибири же он начинает писать комедию в духе мольеровского Тартюфа.

Но все эти планы и опыты не в состоянии определить главную линию его творческого пути. Призвание романиста неизменно прорывается наружу и господствует над всеми случайными заданиями. Интерес к театру сказывается лишь на технике беллетристических произведений, на усилении диалогических частей, на катастрофических эффектах повествовательной композиции, — но «эпическая форма» остается единственной формой Достоевского-художника, и во всем его огромном литературном наследии нет ни одного дошедшего до нас драматического опыта.

В этом отношении особенно показательна история «Села

Степанчикова».

Начатое в драматической форме, оно с неизбежностью внутренних законов творчества Достоевского быстро переродилось в *«комический роман»*.

«Я шутя начал *комедию*, — сообщает он об этом произведении, — и шутя вызвал столько комической обстановки, столько комических лиц, и так понравился мне мой новый герой, что я бросил форму комедии, несмотря на то, что она удавалась собственно для удовольствия как можно дольше следить за приключениями моего нового героя и самому хохотать над ним. Короче, я пишу *комический роман*».

Драматическая форма не давала нужного простора Достоевскому с его вечным устремлением к авантюрному повествованию. «Даль свободного романа» не переставала привлекать его и неизменно поглощала его драматические проекты. К 60-м годам он понемногу отходит от этих драматургических мечтаний, а в начале 70-х отчетливо формулирует свое убеждение, что «эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической».

Несмотря на позднейший шумный успех инсценировок Достоевского в России и на Западе, обнаруживших полностью присущий ему драматический инстинкт, он в основе, конечно, прав. Художественность, цельность, органичность его больших философски-авантюрных романов совершенно теряется на подмостках, сохраняющих лишь острый драматизм интриги и выразительную лепку характеров. Но замысел и план романиста приносятся в жертву деспотизму сценических требований.

Вот почему Достоевский с замечательной зоркостью различает другой путь: драматизировать не роман, а определенный эпизод романа, благодарный для сцены, или же разработать в театральном плане идею романической композиции. Драматург должен творить по-своему и, заимствуя зерно замысла, обязан дать ему самостоятельный и свободный рост.

Любопытно, что Достоевский совершенно расходится с господствовавшими у нас недавно теориями «переделок». Высшей добродетелью таких переработок считалась максимальная близость к тексту писателя. Ни одного отступления, ни единого присочиненного слова. Художественный театр даже ввел чтеца, со всей буквальностью воспроизводившего перед зрителем страницы романа, уже вне всякой заботы о сценичности, образности, драматизме. Благоговейный пиэтет к тексту писателя, уместный в академии или в университетском семинарии, явно требовал иного отношения к себе в театре, поскольку сцена фатально и

самовластно все равно производила свою ломку, выхватывая из цельного произведения разрозненные фрагменты.

И здесь поэтика Достоевского остается совершенно безошибочной:

«Другое дело, если вы как *можно более переделаете и измените роман,* сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, *совершенно измените сюжет*…»

Великий творец требует от вдохновленных им деятелей театра прежде всего нового творчества. Не механически делить законченный и целостный роман на акты, сцены и диалоги, а воссоздать из него *новую драму,* в свободном процессе художественного преображения замысла. Вдохновенный созерцатель трагических образов, мощный ваятель человеческих масок, Достоевский словно говорит режиссеру, актеру, драматургу, зачарованным его созданиями:

— Побольше смелости. Отважней и решительней вступайте в подлинный творческий план. Аранжировка романа под сценические формы — дело не хитрое. Нет, пусть роман будет лишь трамплином для вашей свободной фантазии, лишь партитурой для вашей вольной и вдохновенной игры. Поступайте с моими «Бесами», «Карамазовыми», «Раскольниковыми», как Шекспир с какими-нибудь итальянскими хрониками. Творите наново, ломайте сюжет, разбивайте вдребезги романическую форму, — ибо ей нечего делать на сцене — и в этом бунте против моего текста творите театральные ценности по законам трагедии, фарса или мелодрамы. Для всего этого я щедро бросаю вам материал, но берите его для новой ковки, для новой переплавки, для великих и отважных преображений, ибо незыблемым остается великий закон всякого искусства: «мысль не может никогда быть выражена в несоответствующей ей форме».

Салтыков — сказочник

Салтыков — сказочник

I

Есть нечто неожиданное в том, что суровый сатирик русского общества Салтыков обратился на склоне своих лет к волшебной сказке. Писатель-публицист, глубоко захваченный социальной современностью, болевший и горевший всеми недугами своей пасмурной эпохи, отважно выступавший против носителей самодержавной власти, которых он так беспощадно заклеймил в своих убийственных памфлетах, пожелал испробовать свои силы в самом легком, безмятежном и радостном жанре, наиболее отдаленном от всякой злобы дня и даже оторванном обычно от всего реального.

С конца 70-х годов в журналах, сборниках и особенно на газетных столбцах — среди передовиц, внутренних обзоров и заграничных корреспонденций — начинают появляться небольшие художественные этюды Салтыкова, в которых обычные для него темы беззаконной власти и обывательского застоя разрабатываются в традиционных формах «бабушкиных сказок».

Что могло получиться от этого обращения политического писателя к фантастической легенде? Как отложился негодующий пафос сатирика в приемах баснословной притчи? Другими словами — какой новый словесный вид получился от сочетания этих контрастов темы и стиля? Что такое *сказка Салтыкова*?

Это прежде всего — глубоко своеобразный вид короткого и занимательного рассказа. Мы не найдем здесь чудес и превращений, обличенных в магическую пышность восточных видений Шехеразады. Здесь нет ничего от изящного и блестящего

мира сказок Шарля Перро, где менуэты маркиз переплетаются с хороводами фей, а сердце старого сказочника исходит великой нежностью к бедной, загнанной и всеми обиженной Золушке. Веселые забавники сказок Лафонтена, зловещие и преступные герои волшебных композиций Гофмана, задумчивые и страдающие героини великих фантазий Андерсена — как весь этот обширный, загадочный и пестрый мир ученой или трогательной европейской сказки далек от строгого сборника Салтыкова!

И не нужно думать, что необычный характер этих прозаических побасенок о «премудром пискаре» или «здравомысленном зайце» был подсказан сатирику особыми свойствами *русской* сказки. Ведь и в ней преломились черты мирового сказочного эпоса, сообщившие ей те же признаки увлекательной фантастичности или житейского нравоучения. Узорная, лукавая и мудрая, она представляет собою особый мир повествовательного искусства, умело организованного и ярко расцвеченного. Ее роднит с европейской сказкой стремление построить беглый занимательный сказ на сплетении небывалых похождений, хитрых выдумок и чудесных перемен. Здесь постоянно сочетается неожиданность ситуаций с находчивостью развязок и живописностью повествовательного склада. Как и в западных сказаниях, здесь все заманчиво и чудесно. Лесные хищники беседуют с людьми, деревья поют, птицы говорят, кит-рыба извергает из своей пасти оснащенные корабли, море выбрасывает засмоленные бочонки с живыми детьми. Все это тревожно, жутко, полно разительных образов и не лишено своей социальной морали. Нищие странники одаривают крестьянского младенца несметными богатствами именитого купца. Бездомный бродяга пленяет красну-девицу, дочь купецкую, что сидит под окошечком и вышивает ковер разными шелками. Убогий дурачок на худой лошаденке проникает в чертоги царевны Неоцененная Красота и ухитряется поцеловать ее через двенадцать стекол.

И все это облечено в пеструю ткань неистощимой художественной выдумки и богатейшей изобразительности. Семиглавый змей уносит прекрасных женщин на своих огненных крыльях, водяной царь посылает письмо с черными печатями, угрожая сжечь непокорные города. Девушка-змея выползает из пылающего леса на казачьей пике. Страшная ведьма сидит за стеной, вдоль которой наведены струны с колокольчиками: зацепи за стену — «струны заструнят, колокольчики зазвенят», и воспарит над башнями шестикрылый конь, оседланный чародейкой. А вокруг возникают и действуют чудесные предметы — сверкает хрустальная гора, звучат гусли-самогуды,

расстилается скатерть-самобранка, зреют молодильные яблоки и сочится живая вода. Поистине —

Здесь лес и дол видений полны…

И неудивительно, что юный Пушкин бросился в эти магические края, завороженный мерцающими богатствами их фантазий, и снова вернулся к ним в расцвете творческих сил, чтоб в своем зрелом стихе запечатлеть эти причудливые облики колдуний и звездочетов, говорящих лебедей, поющих белок и золотых петушков. «Что за прелесть эти сказки! — восклицает поэт в своих письмах, — каждая есть поэма».

Такова сказка Запада и Востока в своей древней неизбывной сущности. На всех широтах и во все эпохи она создается для детей и хранится в памяти старых женщин. В ней есть нечто от беспечности младенческой поры и от заботливой ласковости преклонного возраста. Недаром о классических сказках старой Франции — о притчах и побасенках «матери-Гусыни» — один восхищенный читатель писал: «Кормилицы главным образом являлись хранительницами этих рассказов. Из их крестьянской груди пролился этот млечный путь феерий, таким смутным сиянием пересекающий небо нашего детства. Шарль Перро написал свою книгу под диктовку этих легковерных муз. Естественным аккомпанементом его книги может служить шум веретена и убаюкивающее качание колыбели…»

Оставленная нам знаменитым сатириком книга русских сказок написана иначе. В ней нет той материнской нежности и убаюкивающей ласки, которыми овеяны чудесные вымыслы романских или скандинавских сказочников. Она сурова и язвительна, она судит, зовет к ответу, клеймит и бичует. Она писалась не для детей и не стремилась к волшебным видениям или увлекательным подвигам. Ее рассказы порождены негодованием страстного публициста и заострены ядовитым стрелами политической сатиры. В наивной и заманчивой форме детской сказки угрюмый бытописатель российских нравов середины XIX века изливал свое возмущение современниками, нелепым укладом их общей жизни, бессмысленными угнетениями господствующей власти, раболепным безмолвием ее подчиненных. Эту печальную картину застоя и запуганности сатирик развернул в коротких аллегорических очерках, полных презрения и желчи, отчаяния и сострадания.

Таковы сказки Салтыкова, порожденные старой монархической Россией и сохранившие на себе глубокие рубцы пережитых ею обид, насилий и унижений.

II

«Настоящая сказка, — говорил Гете, — должна вырывать человека из обычной среды его существования, открывать выход его скованным влечениям и сообщать ему забвение от тягостных оков той повседневности, в которую все мы заключены».

Но именно такое искусство, отрывающее от действительности, уводящее от окружающего быта и текущих запросов дня, было органически чуждо Салтыкову.

«Писания мои до такой степени проникнуты современностью, — заявляет сам сатирик, — так плотно прилаживаются к ней, что ежели можно думать, что они будут иметь какую-нибудь ценность в будущем, то именно и единственно как иллюстрация этой современности».

И этому основному принципу своей писательской деятельности, столь противоположному органическому закону сказочного искусства, Салтыков оставался верен почти во всей серии своих фантастических очерков от «Премудрого Пискаря» до «Орла-мецената». Как и все его писания, они насквозь проникнуты современностью и явственно перекликаются с знаменитыми страницами хроник, писем и рассказов «русского Свифта».

Разберемся в трех десятках «сказок», собранных в одной из последних книг Щедрина.

Они естественно распадаются на две основные группы: рассказов бытового содержания, иногда шутливых, иногда глубоко драматических, и собственно сказок, т. е. небольших сатирических очерков, облеченных в обычные формы сказочного эпоса.

Остановимся на первой группе. Мы находим здесь и легкий сатирический очерк о современном журналисте («Обманщик-газетчик»), и резкий памфлет на умеренно вольнолюбивого российского политика («Либерал») и острую зарисовку царских сановников («Праздный разговор»), и с глубоким трагизмом разработанные рассказы о крестьянке, у которой сгорел мальчик («Деревенский пожар»), о замученной рабочей лошади («Коняга»), о горьком житии мужиков («Путем-дорогою»), о печальной и мрачной судьбе русского писателя («Приключение с Крамольниковым»). Все это глубоко реальные, из самой жизни выхваченные образы и темы. В замечательной сказке «Коняга» дается такое живое ощущение русской природы, истории и народного быта, какие не всегда найдутся в обширных романах с развернутыми пейзажами и огромными толпами героев.

Вчитаемся в один отрывок — о безбрежных полях, которые

молчаливо, веками «сторожат деревни»:

> «Нет конца полям; всю ширь и даль они заполонили; даже там, где земля с небом слилась, там все поля. Золотящиеся, зеленеющие, обнаженные — они железным кольцом охватили деревню, и нет из нее никуда выхода, кроме как в эту зияющую бездну полей… Из века в век цепенеет грозная неподвижная громада, словно силу сказочную в плену у себя сторожит. Кто освободит эту силу из плена? Кто вызовет ее на свет? Двум существам выпала на долю эта задача; мужику да коняге. И оба от рождения до могилы над этой задачей бьются, пот проливают кровавый, а поле и поднесь своей сказочной силы не выдало… Нет конца полю, не уйдешь от него никуда. Исходил его коняга с сохой вдоль и поперек, и все-таки ему конца краю нет. И обнаженное, и цветущее, и цепенеющее под белым саваном — оно властно раскинулось вглубь и вширь, не на борьбу с собой вызывает, а прямо берет в кабалу. Ни разгадать его, ни покорить, ни истощить нельзя: сейчас оно помертвело, сейчас — опять народилось. Не поймешь, что тут смерть и что жизнь. Но и в смерти и в жизни первый и неизменный свидетель — коняга. Для всех поле — раздолье, поэзия, простор; для коняги оно — кабала. Поле давит его, отнимает у него последние силы и все-таки не признает себя сытым…»

Это, конечно, одна из выдающихся страниц русской литературы. Трагизм векового подневольного труда, оросившего своим кровавым потом безбрежные равнины «восточной Европы», нигде не передан с большей сжатостью и силой. Этот коротенький рассказ о крестьянской лошади достоин стать в ряд с первоклассными образцами нашей поэзии.

Такова обширная партия «сказок» Салтыкова. Мы находим здесь и фельетон, и бытовой рассказ, и писательскую исповедь, и трагическую повесть. Недаром сам автор, словно чувствуя условную «сказочность» всех этих очерков, снабдил некоторые из них особыми подзаголовками («разговор», «сказка-элегия», «поучение», «ни то сказка, ни то быль» и т. п.).

В свободной и бесконечно разнообразной форме нравоописательного рассказа сатирик словно подводит итоги своим долголетним раздумиям о российской правительственной системе и плачевной обывательской среде, о «диком помещике» и робком «либерале», о сановниках, интеллигентах и крестьянах. И эти долголетние горестные раздумия писателя о сословиях и

лицах вырастают, наконец, в грандиозный символ целого народа, воплощенный в потрясающем явлении замученной лошади, в чьем рабочем остове «целая масса живет, неумирающая, нерасчленимая и неистребимая…»

III

Но несмотря на все своеобразие замыслов и тем, сказочные опыты Салтыкова целым рядом своих образов и приемов близки к народной русской сказке.

Это прежде всего сказывается на зачинах повествования: «Жил-был пискарь», — начинает свою сатиру на современного обывателя Щедрин. «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был прокурор», — открывает он другой очерк, «В старые годы, при царе горохе…» «В некотором селе жили два соседа…» «В некоторой стране жил-был либерал…» и т. д., и т. д.

Иногда это дает себя знать в заключении сказки или прорывается в привычных прибаутках и присловиях: «…по щучьему велению, по моему хотению очутились на необитаемом острове». «Он там был, мед-пиво пил, по усам текло» и проч. Или же: «ни в сказке сказать, ни пером описать». Иногда герой выступает в качестве «мальчишечки», а героиня зовется «Милитрисой Кирбитьевной». Таков внешний рисунок этого повествовательного склада.

Главные образы салтыковской сказки родственны народному эпосу. «Самоотверженный заяц» или «бедный волк», «Медведь на воеводстве» или «Лиса-кляузница» вышли из общего цикла сказаний о животных. Это те отголоски средневековых поэм о кознях лисы, которые разработаны Гете в его «Рейнеке-Фуксе». Сюда же относятся пискари, караси, щуки и ерши, играющие такую видную роль в сказках Салтыкова. Они обращают нас к «байке о щуке зубастой», «о карасе, который рассматривает жалобу леща» или о «злом ябеднике Ерше-Щетиннике», который «собою мал, а щетины у него, аки лютые рогатины — и теми острыми своими щетинами подкалывает наши бока и прокалывает нам ребра» (ср. у Салтыкова вопрос ерша карасю: «А хочешь, я тебе за этот самый вопрос иглой живот проколю?..»).

Эта родственность ощущается и на человеческих образах. Сказка Салтыкова «Соседи» («В некотором селе жили два соседа: Иван Богатый да Иван Бедный») близка к народным преданиям о правде и кривде, о Марке Богатом и Василии Бессчастном, о Шемякином суде (два брата: богатый и убогий). В ней разрабатывается старинная тема о двух мужиках, из которых

«один жил кое-как, колотился всеми неправдами, горазд был на обманы и приворнуть его было дело, а другой шел по правде, как бы трудами век прожить». Наконец в сказке «О том как мужик двух генералов прокормил» словно слышатся отголоски народных анекдотов о смышленности русского простолюдина (вроде сказки о поповом работнике, о русском и мордвине и проч.).

И уже вполне в духе народных повестей разработана салтыковская сказка «Дурак». Она верна общему духу эпических приемов, о которых говорит собиратель русской сказки Афанасьев: «Старшие братья называются умными в том значении, какое придается этому слову на базаре житейской суеты, где всякий думает только о своих личных интересах; а младший — глупым в смысле отсутствия в нем этой практической мудрости: он простодушен, незлобив, сострадателен к чужим бедствиям до забвения собственной безопасности и всяких выгод… Народная сказка всегда на стороне нравственной правды, и по ее твердому убеждению выигрыш постоянно должен оставаться за простодушием, незлобием и сострадательностью меньшого брата». Таков и салтыковский «дурачок», чистый сердцем и высокий помыслами, не умеющий понять, что такое «собственность», «порядок наследования» или «накопление богатств».

К сказочной традиции близка и лучшая из салтыковских сказок — «Коняга». Тема замученной лошади вообще свойственна старинной европейской сказке. Из народных легенд почерпнул этот сюжет немецкий романтик Людвиг Тик, написавший историю лошади, которую толкали в воду, навьючив ее тяжелыми жерновами, но которая постоянно выплывала из воды, чтоб ласкаться к своему хозяину, пока, наконец, не погибла в волнах, после того как он ушел, и она тщетно искала его.

Таков сказочный фонд салтыковских очерков. Из обширного репертуара народной сказки он усвоил своим поздним сатирическим опытом некоторые приемы традиционного сказа, трафаретную роспись вековой «складки», несколько образов, два-три положения. Русский фольклор послужил ему скорее обрамлением для основных тем его журнальной работы, чем непосредственным источником для нового повествовательного мастерства. Если в народной сказке автор «Головлевых» и мог найти подчас сатирические темы или социальные поучения, они едва ли могли служить его гневному публицистическому темпераменту и воинствующему писательскому сарказму, направленному против современников.

Жесткие темы его поздних очерков диктовала ему все та же русская современность, а общую манеру для их новой разработки

могли подсказать ему великие памфлетисты прошлого, родственные ему по своим заданиям, творческим целям и характеру дарований.

IV

Салтыков-сказочник всего ближе к Свифту и Вольтеру. Сатира русского писателя на ученых утопистов («Карась-идеалист» и другие) или на священника («Деревенский пожар») примыкает к классическим памфлетам на представителей науки и духовенства, разработанным автором Гулливера в его «Сказке о бочке».

Но еще явственней обнаруживается связь Салтыкова с аналогичными опытами Вольтера. В целом ряде щедринских очерков ощущается ироническая традиция, восходящая к знаменитому «Кандиду».

Вольтер в своей философской сказке резко противопоставил благодушные отвлеченности современных германских учений кровавой политической действительности. Он ополчился, как известно, на философию Лейбница, чей отвлеченный оптимизм представлялся ему опаснейшим усыплением человечества. Творцы успокоительных систем погружают своих современников в бездействие и словно не слышат раздирающих стонов истории. В эпоху жестоких войн и обостренной политической борьбы, французскому мыслителю представлялась чудовищной эта философия всеобщего благополучия. Учитель Кандида, доктор Панглосс, среди величайших бедствий и катастроф, спокойно и методически учит своего питомца, что каждая причина ведет к благоприятнейшему концу, и что все совершается к лучшему в этом лучшем из миров.

Традиция этой политической сатиры явственно ощущается в сказках Салтыкова. Рыбы, верящие в гармонию и всеобщее счастие, или зайцы, считающие, что «всякому зверю свое житье предоставлено», варьируют, в сущности, знаменитое положение доктора Панглосса. Жестокая действительность, в виде щуки или лисы, подрывает все основы их оптимизма.

К этим старинным памфлетам-сказкам ближе всего опыты Салтыкова. Они продолжают по своим темам, пафосу и задачам революционную или антирелигиозную традицию, резко отметившую «Сказку о бочке» и «Кандида». В различной степени, в разных проявлениях, с неодинаковым напряжением своего боевого задора, они, несомненно, служат тем же заданиям и слагаются в аналогичной форме.

Необходимо отметить, что «сказки» Салтыкова вообще не равноценны. Есть среди них повторения, попадаются разработки одинаковых тем, сказочник нередко возвращается к сказанному, иногда он несколько затягивает свой рассказ, подчас недостаточно заостряет его. Было бы преувеличением считать все написанные им сказки образцовыми, а некоторые из них можно признать и не вполне удавшимися. Попадаются среди них и страницы, отмеченные явными дефектами. Так, несомненным пятном следует считать в сказке «Пропала совесть» изображение еврейской семьи, где малолетние дети совершают в уме банковские операции, а младенцы «инстинктивно тянутся к золотым браслетам». Писатель, обычно чуткий к детской душе и в этой именно сказке прекрасно возвеличивший «сердце русского дитяти», мог проявить больше художественного такта и должен был, конечно, воздержаться от этой фальшивой и несправедливой сатиры на ребенка чужой национальности.

Но не этими перебоями определяется книга Салтыкова. Она сильна отчетливыми формулами, верными органическому мировоззрению замечательного писателя, развернувшего в своей сказочной журналистике неизменные качества своего острого юмора и богатого языка. А в некоторых местах своей книги сатирик поднимается на исключительную высоту и доводит свой голос до резкого и возмущенного крика, придающего особую силу его художественной проповеди.

И все же, написав свои тридцать сказок, Салтыков не стал сказочником. Он не развернул перед нами вереницы забавных или поучительных похождений, не приобщился к богатейшему миру волшебных романов или шутливых повестей, не развлек, не облегчил и не утешил. Он остается как бы вне великой традиции русской сказки, которая веками, от народных легенд, через Жуковского и Пушкина, до Лескова и Ремизова, нижет узорчатую вязь своих прибауток и присказок. Салтыков не на этом пути. Он стоит с жестким словом обличителя в стороне от великих слагателей и мастеров русского сказочного стиля, накоплявших веками многоцветную сокровищницу чудесных образов, живописных присловий и смиренномудрых поучений.

Но книга его остается в нашей литературе замечательным и живым явлением. Салтыков сумел внести новый тон в русскую публицистическую прозу и выработать у нас новый жанр социальной сатиры. В этом несомненное значение его сказок. И если эти страницы, неразрывно связанные с эпохой их создания, во многом отошли от нас и служат свидетельством ушедшего времени, они живы до сих пор великими обобщениями своих типов, подлинным трагизмом своих центральных образов и

меткой формой фантастической притчи, бичующей нравы современности и смело восстающей на ее господствующие силы.

Россия Салтыкова



I

Историческая сатира знает один особенно ответственный и трудный вид: пародию на летопись целого народа. Недовершенная «История села Горюхина» Пушкина, «Остров пингвинов» Анатоля Франса или «Русская история от Гостомысла» Алексея Толстого являют ярко выраженные образцы того сложного жанра, умело выбирающего из хронологической смены событий наиболее характерные эпизоды и колоритные фигуры.

Такие сатирические обзоры народных судеб создаются обычно в моменты крутых поворотов истории, когда прошлое страны неожиданно выступает перед нами в отчетливых и выпуклых образах. Смена эпох как бы вызывает из глубины столетий фигуры деятелей былого времени, представляя нам облики трафаретных «героев» в озарении новой, свободной и смелой переоценки.

В такое время создаются широкие историко-художественные обобщения, обнимающие целые эпохи в обширных синтезах

негодующего пафоса или едкой иронии.

Один из самых совершенных образцов этого жанра возник у нас в эпоху первого решительного кризиса самодержавия. В те дни один зоркий наблюдатель сложных путей российской истории дал свой памфлет на грандиозно нелепые события нескольких столетий, скрыв под шутливой оболочкой веселых побасенок мрачнейшую эпопею политических интриг, дворцовых переворотов, бессмысленных произволов и поистине железного угнетения запуганного и безмолвствующего народа. «История одного города» Салтыкова в смене блистательных карикатур на виднейших представителей дома Романовых дает смелую и резкую пародию на официальную историю государства Российского.

II

Книга Салтыкова писалась в сложную, смутную и тревожную эпоху. Перелом в принципах и тактике власти, вызванный неумолимым ходом исторической логики, сказался в полной мере. Огромная страна, застывшая в своем вековом молчании, «чудовищна, как броненосец в доке», наконец, колыхнулась и грузно двинулась в неведомые пространства.

Шли шестидесятые годы.

Они открывались бравурно и торжественно. Помимо «великих реформ» в 1862 году праздновалось тысячелетие России. Необычайный юбилей протекал в напряженной атмосфере патриотического безвкусия, казенной торжественности, выспренней лести газетных передовиц и глухой общественной оппозиции. Только что отпылали знаменитые петербургские пожары, только что затушили — Смоленск, Могилев, Чернигов, Малый Ярославец, только что затопили в крови Бездненское крестьянское восстание за отказ освобожденных крепостных выходить на барщину, и вслед за тем сослали в Соловки группу лиц, отслуживших демонстративную панихиду по убитым крестьянам. И все же казенные одописцы ежедневной печати неутомимо возглашали о «благозаконии» и «благоустроении» страны и плели легенду «о кротком правителе и благоденствующем народе».

«История одного города» тесно связана с празднованием тысячелетия России. Официальным поминкам «благочестивейших правителей», строивших «российское единодержавие», Салтыков как бы противопоставляет свои биографии глуповских градоначальников. Летопись сатирика словно стремится

обнажить мрачную изнанку пышного и лицемерного юбилея.

Поминки легендарного зачатия страны в момент «призвания варягов» справлялись с громоздкой торжественностью. Правительство отметило необычайную дату открытием в Новгороде грузного и антихудожественного памятника работы Микешина, состоящего из семнадцати бронзовых фигур, призванных изображать — по словам правительственных эстетов — «главнейшие эпохи, через которые суждено было пройти России, чтобы занять почетное место в среде всемирных держав».

Публицисты надрывались над восхвалением «десяти столетий нравственного и гражданского развития России» и наперерыв изощрялись в прославлении «мужей-героев, правителей и просветителей народа русского». Митрополиты сочиняли особые молитвенные возгласы «в похвалу новосозидавшим основателям Российского царства, расширившим и прославившим оное…» Депутации приветствовали царя, «ставшего на рубеже двух тысячелетий нашей дорогой отчизны», — как будто в этом была его личная заслуга, — и «достойно закончившего минувшие десять веков», словно в этом сказалась его субъективная воля. Восторг по приказу носил все признаки своего канцелярского происхождения.

«Сегодня в 8 часов утра пушечная пальба на берегу Волхова возвестила начало нового тысячелетия России», — сообщали столичные газеты в день открытия микешинского монумента. Новгородские празднества носили обычный штамп военных и богослужебных церемоний. Торжества были поделены между парадами и молебствиями. Общение царя с народом инсценировалось в приеме всевозможных депутаций, в рядах которых проходили «удельные, государственные и временно-обязанные крестьяне» в парадных кафтанах, с медалями на бронзовой цепи, поднося властям хлеб-соль и куличи.

Если правительственный праздник оставался чужд населению, самый факт тысячелетия страны вызывал несомненное оживление интереса к ее прошлому. Неожиданно стала модной и злободневной русская история в ее целом, и если в официальном истолковании она приобретала театрально-принаряженный стиль дешевого украшения и показного щегольства, сквозь всю эту бутафорию юбилейных прикрас прорывался все же возбужденный общими толками живой интерес к минувшим столетиям, их быту, общественным формам, искусству, обычаям и характерам. Один газетный корреспондент подслушал в вагоне по пути в Новгород на открытие микешинского памятника такие взаимные расспросы:

— Чем знаменит Ордын-Нащокин? Какое значение имел

Какорин в деле развития строительного искусства в России? Что сделал для России князь Щеня? Сколько лет жила Марфа-Посадница?..

Всюду цитировались суждения писателей, — от Нестора и Никоновских летописей до последних лекций Костомарова.

Этот интерес докатился и до крестьянской массы. «Мужички составляли группы на покупку брошюрок, объясняющих содержание монумента, и жадно вслушивались в чтение», — сообщает тот же корреспондент.

Если памятник Микешина являлся своеобразным скульптурным обзором русской истории, печать юбилейного года давала обширные сводки «десяти столетий» в установленном сусальном стиле царских манифестов.

Тысячелетний юбилей страны породил обширную, пеструю и своеобразную литературу. Здесь были представлены все виды юбилейной словесности — от историко-философских исследований профессоров до газетных виршей ежедневных фельетонистов. Предприимчивые издатели выпускали юбилейные издания вроде «Исторической карты» с характерным эпиграфом: «Россия — мать героев! Объявишь ли войну — и льется кровь; даешь ли мир, — блаженствуют народы». Уже само содержание этой мемориальной таблицы, где имеются рубрики: «Последовательность государей», «Название народов, Россию в древности в разные времена населявших», или история «тысячи сражений», происшедших за минувшую эру, сильно напоминают разделы глуповских анналов («Опись градоначальникам», «О корне происхождения глуповцев», «Война за просвещение» и пр.). Редакционные пииты сзывали всю Русь вечевыми возгласами:

Сходитеся в Новгород, братья,
Сходитеся пир пировать…

Газетные поэмы изображали «гения России», который «поручал ее варягу», «спасал от ига» и вдохновлял на подвиги Петра, Екатерину и, наконец, «любящего отца», который —

Разрушил рабства все оковы…

В таком напыщенном, пустозвонном слоге была выдержана вся официальная литература знаменитого торжества. Статьи, речи и адреса тщательно покрывали историю и современность тусклым лаком сентиментального «благополучия» и неприкрашенного низкопоклонства.

И пока воскурялись эти фимиамы официозного красноречия, пока публицисты, иерархи и депутаты соперничали в громозвучных и льстивых восхвалениях, пока строилась казенная легенда о всеобщем счастии и благоденствии народов под скипетром «благодушного монарха», и вся мрачная, жестокая, несчастная и кровавая история тысячелетнего государства изображалась в тонах оперного шествия или праздничного парада — в сознании беспристрастных наблюдателей возникали иные воспоминания, слагались иные образы, формулировались резкие и смелые выводы. К этой группе независимых умов принадлежал и будущий автор «Истории одного города».

III

15 апреля 1862 года бывший крепостной Мартьянов, попавший в Лондон и приблизившийся к кружку Герцена, писал оттуда Александру II:

«Государь! Мы ждем от вас великих мер в годовщину тысячелетия России, — мы ждем решительного признания прав земства в отношениях его к государству, мы ждем осуждения недостойного предрассудка о незрелости крестьян для участия в делах общественных, ждем возвращения им права выбора без всякого ограничения, ждем созвания великой земской думы для обсуждения и решения дел народных, ждем поворота внешней политики вашего правительства с позорной колеи священного союза 1815 года…»

За смелость этого письма Мартьянов, имевший неосторожность вскоре вернуться на родину, заплатил каторгой и ранней смертью. Но голос его выражал мнение многих «безмолвствующих». Это был, впрочем, не единственный случай открытого и рискованного выступления. Оппозиция сказывалась и подчас смело поднимала голову. Нам необходимо вглядеться в ее главные проявления для правильной оценки знаменитого творения Салтыкова.

«История одного города» представляет собою сатиру социально-политическую. Автор стремился памфлетической характеристикой прошлого заклеймить правительственную систему и общественную инертность своей современности. Салтыков, как известно, особенно настаивал на том, что его задание, тема и выводы относятся к текущему царствованию и метят в здравствующих деятелей. Вот почему для оценки замысла, сюжета и образов глуповской летописи необходимо обратиться к знаменитому десятилетию, итог которому они

подводили накануне 70-х годов.

В этом отношении особенно показательны события юбилейного года. В приподнятом настроении торжеств произошел один характерный и показательный эпизод. Среди модных литературных вечеров 1862 г. особенно прошумел один концерт в зале Руадзе в пользу нуждающихся литераторов и ученых — с участием Рубинштейна и Венявского, Чернышевского и Курочкина. На этом вечере «оставшийся за штатом профессор С.-Петербургского университета статский советник Павлов читал статью о тысячелетии России». «При чтении этой статьи, — сообщалось в официальной заметке, — г. Павлов дозволил себе выражения и возгласы, не находившиеся в статье, пропущенной цензурою, и клонившиеся к возбуждению неудовольствия против правительства. Вследствие сего статскому советнику Платону Павлову запрещено чтение публичных лекций и сделано распоряжение о высылке его на жительство, под надзор полиции, в отдаленный уездный город».

Павлов, известный в то время историк, еще в конце 1861 года напечатал статью «Тысячелетие России» в чрезвычайно свободном по тем временам тоне. Издание, напечатавшее статью, разошлось в количестве 40000 экземпляров, — цифра совершенно небывалая для тогдашнего тиража русских книг. Вскоре потребовалось отдельное издание. Такое впечатление на тогдашнее общество произвело заявление историка, что «дом Романовых своим восшествием на престол, жизнью своего родоначальника, — одним словом, всем, обязан русскому народу».

Речь Павлова, вызвавшая скандал в собрании и гнев администрации, действительно, резко детонировала с принятым истолкованием русской истории и возвеличением ее самодержавных вождей.

«В продолжение целого тысячелетия Россия была рабовладельческой, — заявил ученый историк с трибуны многолюдного собрания. В XVIII и XIX столетиях русская земля наказалась вполне за страдания и позор низшего земского сословия. Не обольщайтесь мишурным блеском мнимой цивилизации этой скорбной эпохи: никогда Россия не испытывала более тягостного состояния. Настоятельная необходимость современных правительственных реформ как нельзя более подтверждает справедливость нашего мнения». Оратор указывает, что к середине XIX века «чаша бедствий переполнилась». Реформы стали неизбежны. Администраторы не смогут далее идти назад: «они, конечно, знают, что каждый их попятный шаг есть новая ступень к общей гибели».

На шумные вызовы аудитории оратор вышел и, подняв руку,

заявил: «Имеющий уши да слышит!» Через три дня Павлов в сопровождении жандармов был отправлен в Ветлугу. А значительно позже Достоевский в своих «Бесах» изобразил этот эпизод, довольно верно пародируя лекцию Павлова. «Моря и океаны водки испиваются на помощь бюджету, а *в Новгороде напротив древней и бесполезной Софии торжественно воздвигнут бронзовый колоссальный шар на память тысячелетию уже минувшего беспорядка и бестолковщины…»* Как бы свободно ни излагал здесь Достоевский знаменитую речь о тысячелетии России, он во всяком случае верно передал оппозиционные настроения общества в эпоху исторического юбилея. Контраст официальных гимнов правительству с неприглядными фактами действительности резко бросался в глаза.

Это противоречие вызвало еще одну неожиданную схему русской истории.

В конце 1862 г. упомянутый выше крепостной Мартьянов выпустил в Лондоне книжку «Народ и государство», в которой дал свое истолкование русской истории:

> Империя Петра Великого… Да что империя! Восстание народа с Пугачевым ясно говорит об отношении ее к народу.
>
> Петр I, дубинка, стрельцы и казни, перепись и подати, работы и служба, заморская каша и земское масло… Сын и дыбы, жена монахиня, земство в колодках, раскол на кресте…
>
> Екатерина и Меншиков.
>
> Петр и Долгоруков.
>
> Избрание Анны, Анна Иоанновна, Иоанн Антонович, Анна Леопольдовна, Бирон и Миних, пытки и казни, срубы и пламя. Костры и огонь, и душно, и смрадно, и дымно.
>
> Елизавета и лейб-компания, Шлиссельбург и Иоанн Антонович.
>
> Петр III…
>
> Екатерина, Пугачев…
>
> Павел, во всем Екатерине противоречивший, в одном совершенно подражавший ей, в раздаче любимцам крестьян.
>
> Александр, крестьян не раздававший, что-то думавший и ничего не сделавший, кроме ужасов аракчеевских и военных поселений…
>
> Николай — марширующий… С нами Бог! Разумейте языцы и покоряйтеся, яко с нами Бог.

И наконец, против господствующих твердынь поднималась новая грозная сила. В том же 1862 году вышла прокламация *«К молодой России»*, требовавшая беспощадной социальной революции: «Мы не испугаемся, если нам придется пролить втрое более крови, чем пролито якобинцами в 90-х годах».

Таковы были предостерегающие или угрожающие голоса, идущие вразрез с господствующим и заказанным тоном восхвалений и прославлений юбилейного года. Атрибутам скипетра и державы они противопоставляли образы всенародного гнева — топор и пожар.

Но официальная традиция продолжала внешне господствовать. Восхищение «благодушным монархом» сохранялось, конечно, и в последующие годы, а вместе с ним рос и углублялся контраст казенного благополучия с мрачными, жестокими и кровавыми делами «освободительного царствования». Вслед за торжественными речами и елейным благолепием празднества российская действительность ознаменовалась муравьевским подавлением польского мятежа, ссылкою Чернышевского, заключением Писарева, разгромом русской передовой журналистики. События шли неумолимым ходом. Замечательное десятилетие завершалось и словно агонизировало…

В этот момент бывший царскосельский лицеист и впоследствии петрашевец-фурьерист, недавний вице-губернатор и затем редактор влиятельного органа, действительный статский советник Салтыков, известный читателям в качестве убийственного сатирика Щедрина, произнес свое слово. В противовес парадной микешинской скульптуре он решил изваять свой монумент тысячелетию России, заклеймив огненным словом возмущения властителей и вождей, увековеченных в бронзе новгородского памятника.

В 1869 году в «Отечественных Записках» начала печататься «История одного города».

IV

Салтыков, как известно, решительно протестовал против взглядов на «Летопись Глупова» как на историческую сатиру. Но свидетельства авторов в таких случаях не всегда приемлемы. Желание Салтыкова подчеркнуть актуальный характер своей книги и поставить ударение на современность, а не на прошлое, нисколько не лишает его произведение широкого масштаба столетий. Ряд оговорок в его заявлении, впрочем, отчетливо

свидетельствуют о том, что из-под пера его действительно вылилась пародия на русскую историю.

> «Взгляд на мое сочинение, как на опыт исторической сатиры, совершенно неверен; мне нет никакого дела до истории, и я имею в виду лишь настоящее. Историческая форма рассказа была для меня удобна, потому что позволяла мне свободнее обращаться к известным явлениям жизни. Может быть, я и ошибаюсь; но, во всяком случае, ошибаюсь совершенно искренно, что те же самые основы жизни, которые существовали в XVIII веке, существуют и теперь. Следовательно, „историческая“ сатира вовсе не была для меня целью, а только формою. Конечно, для простого читателя не трудно ошибиться и принять исторический прием за чистую монету, но критик должен быть прозорлив и не только угадать, но и другим внушить, что Парамоша совсем не Магницкий только, но вместе с тем и NN и даже не NN, а все вообще люди известной партии, и ныне не утратившей своей силы. Рассказ от имени архивариуса я тоже веду лишь для большего удобства, и дорожу этой формой лишь настолько, насколько она дает мне больше свободы».

Мы видим, что, начав с категорического отрицания историзма своей сатиры, Салтыков тут же признает наличность этого элемента в ней. Правда, это, по его словам, лишь художественная форма, а не основной автономный замысел рассказа, но для нас это нисколько не ослабляет значения избранного жанра. Пусть «Парамоша» метит в одного из администраторов 60-х годов, он в то же время, по свидетельству автора, изображает и Магницкого. Так же несомненно — и даже подчас намеренно подчеркнуто автором, — что в его повествовании пародийно изображаются призвание варягов, дворцовые перевороты после петровского времени, мистический авантюризм эпохи «русского ампира», и с громадным сходством даны карикатурные облики «царствующих особ» и их ближайших сподвижников. Здесь и пять императриц XVIII столетия в «сказании о шести градоначальницах», где в лице ревельской уроженки Амалии Штокфиш, «полной белокурой немки с высокой грудью и румяными щеками», портретно изображена Екатерина; здесь и сатирические облики Павла (гатчинский истопник Негодяев, смененный в 1802 г. за несогласие насчет конституций); здесь и Александр (сладострастный меланхолик Эраст Грустилов) и Николай (майор Перехват-Залихватский), и

затем, наконец, Сперанский и Аракчеев (Беневоленский и Угрюм-Бурчеев). Этими фигурами далеко не исчерпывается репертуар исторических карикатур салтыковской пародии.

В самом произведении исторический характер сатиры даже подчеркивается. Автор создает совершенно определенное впечатление, называя имена знаменитых русских историков — Карамзина, Соловьева, Погодина, Костомарова и менее известных исследователей или историков-беллетристов — Бертенева, Шубинского, Мельникова и Мордовцева. Он называет исторические события (взятие Парижа) или имена (Сперанский, Фотий и др.). В одном месте говорится об «основании целой исторической школы». Сам Салтыков указывает в одном примечании, что многие выражения письма Беневоленского заимствованы из переписки Сперанского с Цейером, напечатанной в «Русском Архиве». Если не вся русская история, то несколько характерных моментов ее древнего и особенно нового периода выпукло отражены в салтыковской сатире.

Независимо от сатирических заданий, Салтыков дает замечательные характеристики целых исторических периодов — в сжатой форме сосредоточивая сущность и колорит определенных эпох. Двумя-тремя мастерскими штрихами он определяет стиль екатерининского и александровского времени:

> «Влияние кратковременной стоянки в Париже сказывалось повсюду. Победители, принявшие впопыхах гидру деспотизма за гидру революции и покорившие ее, были в свою очередь покорены побежденными. Величавая дикость прежнего времени исчезла без следа; вместо гигантов, сгибавших подковы и ломавших целковые, явились люди женоподобные, у которых были на уме только милые непристойности. Для этих непристойностей существовал особый язык. Любовное свидание мужчины с женщиной именовалось „ездой на остров любви“; грубая терминология анатомии заменилась более уточненною; появились выражения вроде: „шаловливый мизантроп“, „милая отшельница“ и т. д.»

Здесь сатирик-юморист поистине превращается в историка-художника.

И таким в сущности он остается до конца своего повествования, несмотря на все свои позднейшие заявления и оговорки. Салтыков, конечно, историк-пессимист. Неумолимый в своем сатирическом пафосе, он не пощадил в своей картине ни власти, ни народа. Изображенные в его анналах градоправители

не только идиотичны, бессмысленно свирепы и кровожадны, они поистине чудовищны: недаром завершительный очерк аракчеевщины так и начинается: «Он был ужасен». В этом заключении глуповской летописи сатирик поднимается на исключительную высоту. Дар его — мощно и выпукло лепить с безобразной действительности пугающие гротески — здесь развертывается во всю свою ширь. Отдельные резко выразительные штрихи рисуют во весь рост незабываемую историческую фигуру.

«Он был ужасен… Страстность была вычеркнута из числа элементов, составляющих его природу, и заменена непреклонностью, действовавшею с регулярностью самого отчетливого механизма… Совершенно беззвучным голосом выражал он свои требования и неизбежность их выполнения подтверждал устремлением пристального взора, в котором выражалась какая-то неизреченная бесстыжесть… То был взор светлый, как сталь, взор, совершенно свободный от мысли и потому недоступный ни для оттенков, ни для колебаний. Голая решимость — и ничего более». Следует мастерское описание портрета Аракчеева кисти Доу, фиксирующее это «деревянное лицо», «узкий и покатый лоб», «серые впавшие глаза, осененные припухшими веками», «бледные губы, опушенные подстриженною щетиной усов» и, наконец, «военного покроя сюртук, застегнутый на все пуговицы…» Описание завершается безнадежным штрихом: «Кругом пейзаж, изображающий пустыню, посреди которой стоит острог; сверху, вместо неба, нависла серая солдатская шинель…»

История о том, как Угрюм-Бурчеев замыслил втиснуть в одну прямую линию весь видимый и невидимый мир, вырастает за пределы всякого «горького смеха». Картина превращения города в сплошную низину, без единого бугорка и впадины, поистине принадлежит к самым страшным страницам нашей литературы. И только мимолетный штрих непобедимой в своем стихийном устремлении живой жизни на мгновение разрешает это гнетущее изображение сплошного разрушения и завершающей дикой попытки «унять» реку и остановить ее течение.

«Через полтора или два месяца не оставалось уже камня на камне. Но по мере того как работа опустошения приближалась к набережной реки, чело Угрюм-Бурчеева омрачалось. Рухнул последний, ближайший к реке дом; в последний раз звякнул удар топора, а река не унималась. По-прежнему она текла, дышала, журчала и извивалась; по-прежнему один берег ее был крут, а другой представлял луговую низину, на далекое пространство заливаемую в весеннее время водой. Бред продолжался…»

«Мрачный диктатор уходит от непокорной реки в кошмарную

местность, гладкую и ровную, как скатерть, по которой можно шагать до бесконечности.»

Таков высший предел глуповского самовластия и самый грозный его символ.

Российская действительность, приосененная тиранией «глуповских» или «непреклонских» градоправителей, приближается по своей жуткой силе к изображениям ада на фресках Возрождения.

Пожары и голод, повальные болезни и падежи, разгромы и самосуды, нищета и сплошная безграмотность (сколько пасмурной скорби в свидетельстве летописца: «К сему прошению, вместо людишек города Глупова за неграмотностью их, поставлено двести и тринадцать крестов…») — вот общий фон и неизменное содержание этого неслыханного быта. И когда просматриваешь этот сплошной мартиролог, растянувшийся на столетия и захвативший в свой неразрывный круг несколько исторических эпох, понимаешь отчаянную мольбу забитых глуповских обывателей: «Сим доводим до всех Российской империи мест и лиц: мрем мы все, сироты, до единого. Начальство же кругом себя видим не искусное, ко взысканиям податей строгое, к оказанию же помощи мало поспешное…» Понимаешь и унизительно-жалостную подпись этого безнадежно краткого послания: «пренесчастнейшего города Глупова, всенижайшие и всебедствующие всех сословий чины и людишки…»

Такова Россия Салтыкова. Какие-то исконно русские черты, уходящие в дебри минувших столетий, схвачены здесь с поразительной силой и очерчены с резкой отчетливостью.

Салтыков, конечно, ошибался, заявив, что в своей «Истории» он имел в виду *«лишь настоящее»*. Его сатира настолько широка, значительна и величественна, что захватывает какие-то характернейшие и неистребимые черты общественной и правительственной психологии. В этом смысле его трагикомедия далеко переступает за пределы своего десятилетия и глядит не только в прошлое, но и в будущее. Здесь допустимо сказать, что знаменитый шедевр Салтыкова имеет значение и зоркого предсказания, поскольку в последующую реальную летопись его символического города входили в новых вариантах подмеченные им черты, неизменно вызывая к действию аналогичные характеры и создавая те же роковые соотношения сил. Так, в последних главах летописи как бы дана жуткая сатира на будущую распутинщину.

«История одного города» не может быть понята в рамках одного десятилетия. Это не только публицистика, — это

одновременно итоги и прогнозы. В этом преодолении злободневности, в этом творческом возведении текущей политической современности до степени скульптурных типов непреходящего значения сказался замечательный художественный дар русского сатирика. Его галерея романовских портретов не оборвалась в 1870 году. Как Гойя, чертивший в официальных зарисовках дьявольские карикатуры на испанских венценосцев, Салтыков в разгаре самодержавия решился внести в русскую литературу свою потрясающую «книгу царей», которая останется в ней бессмертной параллелью к официальной истории государства Российского.

V

В цитированном нами письме об «Истории одного города» Салтыков между прочим пишет: «Вообще я выработал в себе такое убеждение, что никакою формою стесняться не следует, и заметил, что в сатире это не только не безобразно, но иногда даже не безэффектно».

Сочетание различных форм или, точнее, разных стилей и создает основную ткань глуповской летописи. Салтыков замечательно оправдывает свою теорию о допущении разнообразных художественных манер в сатирическом жанре и на опыте блистательно доказывает правильность своей поэтики.

Проследим смену, перекрещивание и сочетание этих несхожих повествовательных приемов, дающие в результате целостный, единый, крепкий и законченный сплав ядреного и полнокровного салтыковского сатирического стиля.

Пестрой амальгаме пародийных манер способствует прежде всего «рваная композиция» салтыковской повести. Главы о градоначальниках, связанные между собой лишь топографическим моментом и сатирическим замыслом, перемежаются документами и уставами, заявлениями от летописца и от издателя, цитациями и другими материалами. Это открывает широкую возможность для сатирика всячески разнообразить формы своего рассказа. Одна из основных манер «Истории» пародирует летописные сказания. Смиренные городовые архивариусы, преемственно заполняющие желтые тетради «Глуповского летописца», недаром, по словам «издателя», могли бы соперничать своими манускриптами с памятниками погодинского Древлехранилища. «Архивные Пимены» ведут свой рассказ в витиевато-ученом стиле старинных риторов, сохраняя цветистость речи и синтаксическую усложненность проповедей,

поучений и трактатов.

«Ежели древним эллинам и римлянам дозволено было слагать хвалу своим безбожным начальникам и предавать потомству мерзкие их деяния для назидания, ужели же мы, христиане, от Византии свет получившие, окажемся в сем случае менее достойными и благодарными?» Таков один из стилей «Истории», строго выдержанный в «Обращении к читателю от последнего архивариуса-летописца» и местами прерывающий архаической сентенцией дальнейшие жизнеописания градоправителей.

Эти словесные приемы сопровождаются литературной манерой ученых редакторов, издающих старинные рукописи и объективно описывающих характер или внешний вид публикуемых материалов. Это сказывается уже в подзаголовке книги: «по подлинным документам». Также характерна подчеркнутая скромность «издателя», который «считает долгом оговориться, что весь его труд в настоящем случае заключается только в том, что он исправил тяжелый и устарелый слог „Летописца“ и имел надлежащий надзор — за орфографией, ни мало не касаясь самого содержания летописи». В многочисленных наивных оговорках, ненужных разъяснениях, излишних примечаниях Салтыков пародирует обычные приемы комментаторов, глоссаторов, библиографов и ученых составителей, авторитетно сообщающих общеизвестные факты. Недаром в «Обращении к читателю» упоминается «Русский Архив» — журнал, исключительно посвященный публикации материалов. Салтыков не упустил случая дать в своей летописи тонкую пародию на методы современных историографов, тяжеловесно оговаривающих явные ошибки, кричащие анахронизмы и проч.

Третья манера — обычный для Салтыкова стиль канцелярии, официальной бумаги, административного распоряжения. Долголетний администратор, погруженный в уложения, предположения и отношения, превосходно усвоил этот язык циркуляров и уставов, который он хладнокровно и едко высмеивал в своей летописи, особенно в приложенных к ней «оправдательных документах». Повелительные кодексы, составленные градоправителями Глупова, вроде «устава о добропорядочном пирогов печении» или «о благовидной всех градоначальников наружности», превосходно передают манеру департаментских законодателей. Распоряжения о том, что «всякий градоправитель, видящий обывателя, занимающегося делом своим, да оставит его при сем занятии беспрепятственно», с обычным щедринским комизмом пародируют «дух законов»

середины столетия.

В этой же манере выдержаны официальные, приветственные или программные речи «начальствующих особ». Так построено слово к обывателям бригадира Баклана: «Натиск, — сказал он, — и притом — быстрота. Снисходительность и притом — строгость. И притом — благоразумная твердость. Вот, милостивые государи, та цель или, точнее сказать, те пять целей, которых я с Божьей помощью надеюсь достигнуть при посредстве некоторых административных мероприятий, составляющих сущность или, лучше сказать, ядро обдуманного мною плана кампании».

Салтыков с замечательным умением пародирует этот искусственный слог приказов и манифестов, циркуляров и отношений, тонко воспроизводя комические курьезы этой служебной китайщины.

К этому департаментскому жаргону близко подходит подчас язык реакционной печати и, в частности, стиль передовиц Каткова. Салтыков явно пародирует эти речения и обороты «Московских Ведомостей», иногда вводя их буквально в свое изложение. Такие выражения, как «опасные мечтатели», «лондонские агитаторы», «примеры спасительной строгости», «неблагонадежные элементы» и проч. открыто цитируют казенные штампы охранительных публицистов. В последней главе Салтыков приводит со всей точностью одну характерную формулу Каткова: «среди глубокого земского мира». При помощи искусного окружения фразы юмористическим контекстом он снижает ее приподнятую патетичность. Любопытно сблизить оба текста.

По поводу раскрытия убийства Нечаевым студента Иванова Катков писал: «Пора, давно пора разделаться нам с этой мерзостью, которую враги наши вносят в нашу учащуюся молодежь, вербуя в ней свои тройки *посреди глубокого земского мира*, который господствует в нашем отечестве» («Московские Ведомости», 1869, № 281).

По поводу разгрома Глупова Угрюм-Бурчеевым обыватели вспоминают градоначальника Бородавкина, «который навел в город оловянных солдатиков и однажды, в минуту безумной отваги, скомандовал им: „Ломай…“ Но ведь тогда все-таки была война, а теперь… без всякого повода… *среди глубокого земского мира*…» Это сближение катковской цитаты с реляцией об оловянных солдатиках придает особый комизм выспренности катковского возгласа.

Нередко Салтыков раскрывает этот прием, открыто называя знаменитый реакционный орган и пародируя его определенные статьи. Таков вариант о полемике «Московских Ведомостей» с

«Петербургскими Курантами».

Эти различные ученые или служебные стили своеобразно переплетаются с узорным говором сказки. В главе «О корене происхождения глуповцев» преобладает близкий Щедрину народный сказ с веселыми прибаутками и красочным юмором. Такими забавными и неожиданными оборотами сказочного фольклора испещрен начальный рассказ летописца. Такого же характера и сопутствующие образы: умного князя, который «сидит, в ружьеце попаливает да сабелькой помахивает» или вороновотора, который сумел извернуться от петли, зарезавшись огурцом. Тонкий знаток и мастер сказочного стиля здесь чувствуется в каждой строке.

Народный сказ перемежается с общими приемами книжной сказки, преимущественно германской, с ее особыми законами сложной фантастики и своеобразного юмора, проистекающего не из прибауток простонародной речи, а из запаса культурных впечатлений. Здесь сказывается традиция, восходящая к барону Мюнхгаузену, Гауфу или Гофману. Жанр нелепого и комического гротеска широко разрабатывается Салтыковым. В этой манере выдержаны такие образы, как гигантский бригадир, «происходивший по прямой линии от Ивана Великого и переломленный пополам во время бури, свирепствовавшей в 1761 году», или французский выходец маркиз де Санглот, который «летал по воздуху в городском саду и чуть было не улетел совсем, как зацепился фалдами за шпиц и оттуда с превеликим трудом снят», или, наконец, «градоначальник, у которого ноги были обращены ступнями назад так, что он едва не сбежал из пределов градоначальства». К этой же категории приемов относится и знаменитый градоначальник, имевший вместо головы небольшой заводной органчик, который был однажды приведен в порядок глуповским часовщиком с помощью обыкновенной английской пилки и буравчика. Вариант этой темы дан в очерке о градоначальнике с фаршированной трюфелями головою, съеденной без остатка обжорливым предводителем дворянства.

Эти сказочные гротески приводят к родственному стилю условной комической постановки, напоминающей театр марионеток, балаганчик, фарсовую пантомиму или канон старинной оперетки. Как раз в эпоху написания «Истории одного города» достигает расцвета этот театральный жанр, блистательно представленный Оффенбахом. В конце 60-х годов «Прекрасная Елена», «Фауст наизнанку», «Перикола», «Орфей» не сходят с русской сцены. В основу этих остроумных композиций положена оригинальная и талантливая пародия на мифологию, Гомера или Гете. Весьма примечательно, что Оффенбах дал в одной из своих

опереток *пародию на русскую историю,* изобразив в «Герцогине Герольштейнской» Екатерину II. Распутная авантюристка оффенбаховского либретто разработана в том же духе, что и главные помпадурши «Сказания о шести градоначальницах», производящих политические перевороты с помощью шпаги покойного винного пристава и при поддержке трех пьяных солдат инвалидной команды. Вполне в духе опереточного генерала Бум-Бума, главного сподвижника Герольштейнской правительницы, выдержаны салтыковские воители — подполковник Прыщ, который «в сражениях не бывал, но в парадах закален даже сверх пропорции», или бесстрашный стратег Бородавкин, который предводительствует оловянными солдатиками и запирается в избу, чтоб держать сам с собою военный совет.

> «Хотя главною целью похода была Стрелецкая слобода, но Бородавкин хитрил. Он не пошел ни прямо, ни направо, ни налево, а стал маневрировать. Глуповцы высыпали из домов на улицу и громкими одобрениями поощряли эволюцию искусного вождя.
>
> — Слава-те, Господи! Кажется, забыл про горчицу! — говорили они, снимая шапки и набожно крестясь на колокольню.
>
> А Бородавкин все маневрировал да маневрировал и около полден достиг до слободы Негодницы, где сделал привал. Тут всем участвующим в походе раздали по чарке водки и приказали петь песни, а ввечеру взяли в плен одну мещанскую девицу, отлучившуюся слишком далеко от ворот своего дома».

Все это выдержано в характерных канонах оффенбаховской поэтики.

Салтыков сам как бы намекает на этот образец одного из своих сатирических приемов. Описывая развращение нравов в Глупове, он сообщает, что обыватели очистили какой-то манеж и поставили в нем «Прекрасную Елену». Не удивительно, что на страницах салтыковской истории раздаются опереточные куплеты, ошеломляющие глуповцев:

> Трубят в рога!
> Разить врага
> Другим пора!

Или же:

В колонну
Соберись бегом!
Трезвону
Зададим штыком.
Скорей! Скорей! Скорей!

Это разнообразие словесных и общеизобразительных стилей, при некоторой их эксцентричности и сгущенности, придает всему произведению Салтыкова намеренно нереальный и подчеркнуто-условный характер. Герои глуповской летописи в большинстве случаев построены по образцу заводных игрушек, раскрашенных автоматов, подвижных кукол с искусным механизмом и заученными речами. Кажется, органчик имеется не только в голове Брудастого, но и у всех коллег по глуповской администрации. Все они могли бы выйти из мастерской Винтергальтера и лечиться у часового мастера.

Лишь в виде исключения Салтыков дает в своей летописи живые и сочные фигуры. В этом отношении замечательны по художественной выразительности и полнокровной свежести письма характеристики двух зазноб бригадира — посадской жены Алены и стрельчихи Домашки. Первая, по свидетельству летописца, «цвела красотой». «По-видимому, эта женщина представляла собой тип той сладкой русской красавицы, при взгляде на которую человек не загорается страстью, но чувствует, что все его существо потихоньку тает. При среднем росте она была полна, бела, румяна; имела большие серые глаза навыкате, не то бесстыжие, не то застенчивые, пухлые вишневые губы, густые, хорошо очерченные брови, темно-русую косу до пят и ходила по улице: „серой утицей“…»

Этот беглый очерк может стать в ряд с первоклассными портретами в русской литературе. Быть может, он не случайно близко напоминает образ Грушеньки в «Братьях Карамазовых».

Уменье и опыт художника сказались в контрастном разнообразии таких живых зарисовок. Полная противоположность Алене — стрельчиха Домашка: «Худо умытая, растрепанная, полурастерзанная, она представляла собой тип бабы-халды, походя ругающейся и пользующейся всяким случаем, чтобы украсить речь каким-нибудь непристойным движением. С утра до вечера звенел по слободе ее голос, клянущий и сулящий всякие нелегкие, и умолкал только тогда, когда зеленое вино угомоняло ее до потери сознания. Об одеждах своих она не заботилась, как будто инстинктивно чувствовала, что сила ее не в цветных сарафанах, а в той неистощимой струе молодого бесстыжества,

которое неудержимо прорывалось во всяком ее движении».

Таковы немногие живые портреты «Летописи».

Но почти все остальные герои здесь выдержаны в стиле марионеток. Широко развернутая картина их угловатых движений и нелепых поз, странная механика их неоправданных жестов и бессмысленных речей создает в целом впечатление жуткой клоунады, окатившей своим тесным кольцом всех обитателей фантастического города.

Так и понимал свою тему Салтыков. Русская история намеренно представлена им в аспекте кровавого фарса или трагического балагана.

VI

Вызвать ужас и содрогание в читателе и стремился Щедрин. В своем осмеянии он был всегда беспощаден, стремясь хладнокровно рассекать больные ткани живого тела и со всей отчетливостью произносить самые безнадежные приговоры. В Салтыкове было нечто от хирурга и от судьи.

Сын его сообщает в своих воспоминаниях поразительный случай, свидетельствующий о непреклонности суждений Салтыкова и суровой неумолимости его смеха. Это мимолетный эпизод, но в нем сатирик очерчен во весь свой рост.

30 декабря 1877 года Петербург хоронил Некрасова. Во время мучительной и долгой агонии поэта, когда раздавались в «Последних песнях» его предсмертные, душу раздирающие стоны, русское общество с тревожным участием следило за этим медленным угасанием. Представители самых разнообразных кругов торопились высказать умирающему всю свою глубокую привязанность к нему. Это еще решительнее и единодушнее сказалось в момент кончины поэта, когда к телу его сходились огромные толпы, каких, по свидетельству современника, не было видно у писательского гроба с момента смерти Пушкина. Похороны поэта превратились в торжественную манифестацию, охваченную искренней и глубокой горестью русских читателей по ушедшему «печальнику горя народного».

На похоронах Некрасова присутствовал и Салтыков, его давнишний литературный соратник, сотрудник и товарищ. Сатирик по-своему помянул поэта. В карете погребального шествия он устроил партию в винт и, высовываясь из окна экипажа, с жестокой усмешкой показывал окружающим игральные карты в знак наилучших поминок по усопшему.

Таков этот характерный эпизод. Общая скорбь не действовала

на аналитический ум Салтыкова. Он умел и перед раскрытым гробом судить своего современника бесстрастно и неумолимо, без уступок и снисхождений. Трагизм момента, личная близость к покойному, общая скорбь о нем не могли понизить обвинительного пафоса его сатиры.

Таким же выступает Салтыков и в своих писаниях. Верный себе, своему холодному, трезвому и строгому взгляду, так же сурово и неуступчиво судил он Россию, ее прошлое и настоящее, ее правителей и подданных, своих отдаленных предков и близких современников.

Взгляд его на судьбы своей страны был мрачен и безотраден до отчаяния. Недаром Тургенев сейчас же по появлении «Истории одного города» отметил, что «сатирическая манера Салтыкова до некоторой степени сходна с манерою Ювенала» и что «в Салтыкове есть что-то свифтовское». Недаром сам Салтыков отмечал в истории своих героев «не смех, а трагическое положение»: «Изображая жизнь, находящуюся под игом безумия, я рассчитывал на возбуждение в читателе горького чувства, а отнюдь не веселонравия», — писал он по поводу упреков его «в смехе ради смеха». Ему пришлось даже оправдываться от обвинений в глумлении над народом, причем он имел мужество заявить, что «историческому русскому народу» он сочувствовать не может.

И действительно, его глуповцы, ограниченные и безвольные, угнетенные и тупо-пассивные, заслуживают эти жестокие шутки, пасмурную иронию и судорожный смех их горестного летописца. Может быть, потому, закрывая его книгу, уже нельзя повторить знаменитого элегического восклицания Пушкина над гоголевской повестью: «Боже, как грустна наша Россия»! — ибо не грустная и не смешная, не беспорядочная, грешная и беспомощная, а воистину страшная, жуткая и отталкивающая жизнь возникает из этой сплошной картины распутства и неистовства, кретинизма и кровожадности. Иногда эта атмосфера ненависти, злобы и глупости так сгущается, что нам становится душно. В этой мрачной книге некого любить и нечем любоваться. Автор ее спокойно и презрительно обнажает перед нами изнанку официальной истории, чтоб раскрыть во всем ее отвратительном виде печальную картину распада и разложения вымирающей власти. «История одного города» кажется протоколом вскрытия.

Как далек этот гигантский памфлет Салтыкова от великой и человечной сатиры Рабле! По словам одного французского критика, корабль Пантагрюэля плывет в открытом океане Природы и Науки, ветер будущего вздувает его паруса, заря Ренессанса пылает на горизонте; как и корабль Гулливера, он

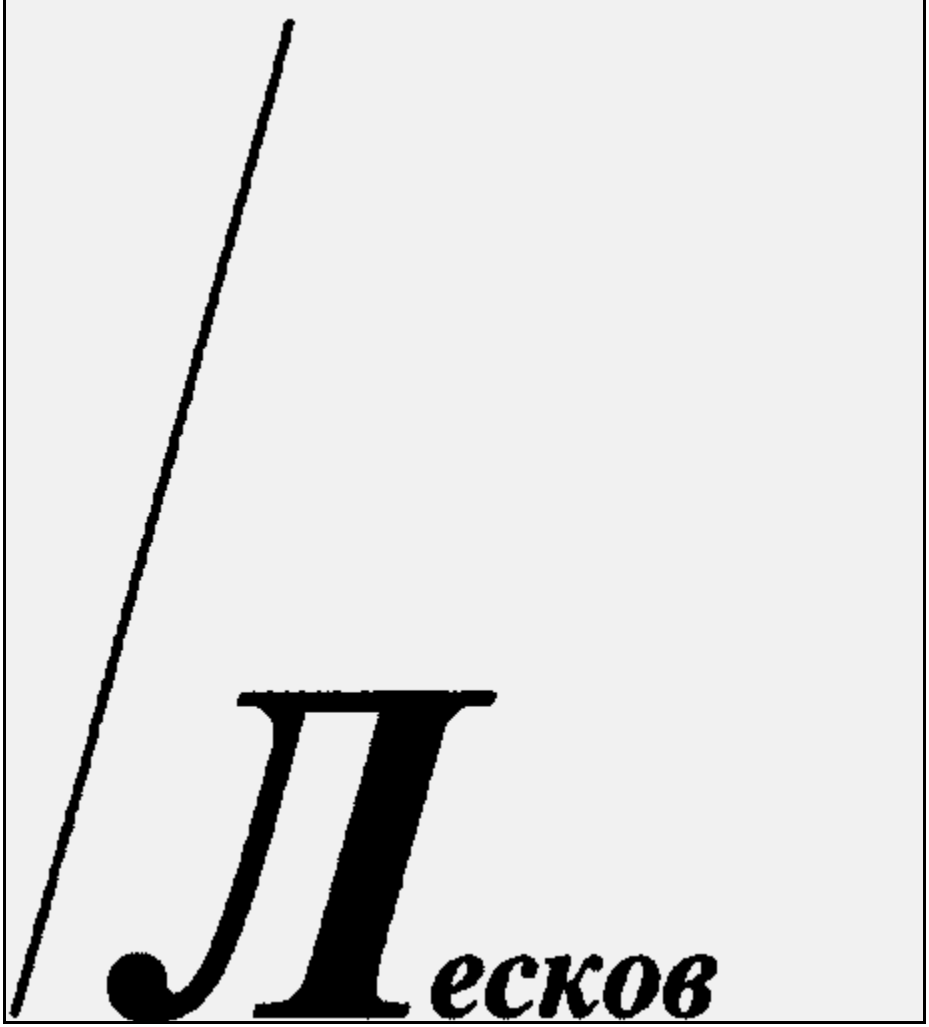
пристает к символическим островам лжи и невежества, — «но веселые великаны, плывущие на нем, презирают их чудовищ, разгоняют их призраки и заклинают их демонов раскатами громового смеха…»

Сколько бодрости и жизненной силы в такой сатире! Герои Салтыкова не знают этих радостных вдохновений и творческих надежд. Их прошлое жалко и безобразно, их будущее безнадежно. Их мечтам и ожиданиям положен предел аракчеевским речением: «Идет некто за мною, который будет еще ужаснее меня». И зловещим эпилогом их летописи звучит ее заключительная фраза: «История прекратила течение свое…» Нет исхода из этой жизни под игом безумия, нет просвета в тягостной грусти, отлагаемой в сознании читателя этой бессмертной и печальной книгой.

Но нужно помнить задание сатирика. Тысячелетие рабства и века железного гнета предопределили его разрушительный пафос и отточили его разящий стиль. Холодный, суровый и ясновидящий взгляд писателя здесь менее всего мог изменить ему. Задолго до революции он обрек на гибель русский монархизм, с неподражаемым искусством вскрыв его внутреннюю опустошенность и показав своим современникам жуткое вырождение его последних носителей. В русской художественной литературе нет более мощной сатиры на вымирающих представителей вековой династии, вызвавшей в эпоху своего безусловного господства беспощадное и выстраданное слово одного угрюмого и смелого художника. Возмущение тысячелетним списком насилий и обид сообщило мужественную энергию этим бичующим страницам, а строгий дар словесного мастера придал выпуклую завершенность чудовищным образам, порожденным этим неподражаемым сарказмом.

Вот почему среди русских книг навсегда сохранится эта жуткая отходная российскому самодержавию, неумолимо и гневно прозвучавшая ему в лицо ровно за полстолетия до его крушения.

Лесков



I

Значение Лескова в русской литературе определилось лишь в последние десятилетия. Для новейшего поколения русских писателей он, несомненно, занял положение учителя. Непризнанный при жизни, осуждаемый видными представителями критики и в первое время после своей смерти, автор «Очарованного странника» стал бесспорным руководителем крупнейших современных беллетристов. Авторы самых разнообразных направлений признают его теперь первоклассным мастером словесного искусства, открывающим самые верные пути к художественному совершенству рассказа и дающим в своем творчестве наиболее зрелые и законченные его образцы. Через школу Лескова прошли Горький и Ремизов, Кузмин и Замятин,

«Серапионовы братья» и многие другие из новейших русских прозаиков. Все они нашли чему поучиться у этого превосходного мастера живописного изображения и увлекательного мастера повествования.

Это признание писателя сильно запоздало. Долгое время, почти до самого конца своей неутомимой и на редкость продуктивной деятельности, Лесков считался у нас отверженным автором, осудившим себя на изгнание из литературы резкими выступлениями против «шестидесятников». Малохарактерные для зрелого Лескова его ранние обличительные романы создали ему репутацию безжалостного обличителя передового общественного движения середины столетия. Это впечатление и стало той «легендой», которая создается вокруг каждого писателя и становится понемногу общедоступной крылатой формулой, определяющей его художественную личность в коллективном сознании читателей.

Такие условные суждения или ходячие «предрассудки о писателе» бывают необыкновенно живучи и часто становятся почти неискоренимыми из прочно сложившегося общего мнения. Лесков испытал это в полной мере. Ему пришлось всю его жизнь бороться за принадлежащее ему по праву почетное место в русской литературе и лишь незадолго до смерти дождаться некоторого признания в среде молодого писательского поколения, пришедшего на смену его старшим современникам. Справедливое возведение его в степень великого русского писателя, достойного стать в ряд с первоклассными мастерами нашей художественной прозы, происходит лишь в наши дни, четверть века спустя после смерти Лескова.

В связи с этим признанием замечается и некоторое оживление в области изучения его биографии и произведений. Пока еще малозаметное, оно все же успело уже значительно прояснить затемненный облик писателя и раскрыть нам его живое и богатое многообразие. То, что было признано наиболее показательным для него старой критикой, явно отступает на задний план, уступая подлинно существенному первое место в его окончательной характеристике. Знаменитое обличение нигилистов представляется лишь случайным эпизодом в богатом репертуаре лесковских тем и образов. Мы находим у этого «реакционера» и сочувственные зарисовки передовых деятелей его поколения, и восторженное описание героических борцов за независимость, и в частности зачерченный с глубокой симпатией образ Герцена, и живой интерес к тогдашнему пролетариату, и, наконец, органическое влечение к крестьянству, его быту, языку, преданиям и легендам. Нужно помнить, что Лесков начинал свою

деятельность статьями о рабочем классе, о переселении крестьян, о торговой кабале, о найме рабочих, об искоренении пьянства, о врачах рекрутских присутствий и полиции, о народном здравоохранении, о женском равноправии и проч., и проч. Многие из этих тем перешли затем в его художественное творчество и получили в его рассказах новую выпуклость и повышенную выразительность. Наряду с этим и в знаменитых «реакционных романах» Лесков далеко не ограничивался памфлетами на передовых деятелей движения. Он, конечно, имел право утверждать, что дал русской литературе образы «безупречных и чистых нигилистов» (Овцебыка, Райнера, Помаду, Артура Бенни и Лизу Бахареву).

Вот почему не только художественными данными — образностью слога, юмором и занимательностью изложения, обилием композиционной выдумки или живостью диалога — Лесков отвечает запросам нашей эпохи. В целом ряде своих страниц он близок нашему времени не одними только стилистическими данными, но и темами, образами, замыслами, идеями и тенденциями своего творчества. Жуткие рассказы о крепостной охоте, о трагическом «житии одной бабы», о бесчеловечности воинских присутствий николаевской эпохи, о жестокой системе крестьянских переселений — сохраняют все свое значение и для современного читателя. Это живые страницы, до сих пор потрясающие нас суровым драматизмом своего письма и действенной силой своих симпатий, осуждений или призывов. Это тот «неумирающий Лесков», который полноправно вступает в заветный круг великих русских писателей.

II

Учительное значение Лескова для новейших авторов объясняется в значительной степени системой его художественной работы и принципами его литературного мастерства. За свой долгий писательский путь он не мало думал о теории повествовательного искусства и законах своего трудного ремесла. Он выработал свою тонко продуманную поэтику, которая отчетливо сказалась на его писаниях и может служить превосходным руководством для всех работников повествовательной прозы.

В основе литературной эстетики Лескова положена мысль о теснейшем соприкосновении художника с современной действительностью. Он считал величайшим преимуществом для писателя непосредственное столкновение с жизнью, жадное

накопление личного опыта и живых наблюдений. Он не переставал советовать молодым писателям «выезжать из Петербурга на службу в Уссурийский край, в Сибирь, в южные степи — подальше от Невского!» Основой писательского труда он всегда считал глубокое погружение в действительность.

Личная жизнь Лескова способствовала богатому накоплению разнообразных жизненных впечатлений. Это сказалось прежде всего на пестроте сословных традиций, воспринятых будущим писателем. Отец его был скромным чиновником, принятым лишь после долголетней службы в дворянское сословие. Мать писателя принадлежала к богатой помещичьей семье. Дед Лескова по отцу был священником, бабка по матери происходила из купеческой семьи: «он с раннего детства постоянно находился под влиянием всех этих четырех сословий, — пишет один из его первых биографов, — а в лице дворовых людей и нянек еще под сильным влиянием пятого, крестьянского сословия: его няня была московская солдатка, нянькою его брата, рассказами которой он заслушивался, — крепостная. Нам кажется, что трудно представить себе более значительное разнообразие в воздействии представителей разных наших сословий на жизнь ребенка, тем более, что на него влияли и представители других национальностей, в том числе особенно сильно немец и англичанка». Все это заметно сказалось впоследствии на писаниях Лескова: он навсегда сохранил вкус к описанию нравов, характеров и бытового уклада купечества, духовенства, старинной помещичьей среды с ее пестрым окружением дворовых людей, крестьян и особого типа «русских иностранцев», неизбежных в дворянском кругу старой России.

Таким же разнообразием отмечалась пора роста Лескова. Ранние годы его прошли в деревенской глуши Орловской губернии, где он родился, и отчасти в самом Орле, где проходили годы его учения. Ранняя смерть отца оборвала этот гимназический период лесковской биографии. Начались долгие годы разнообразной служебной, деловой и литературной деятельности Лескова. Он служил в Орловской уголовной палате, в рекрутском отделе Киевской казенной палаты, в канцелярии киевского генерал-губернатора, в частном пароходстве, в управлении имениями, в министерствах народного просвещения и государственных имуществ. Литературная работа сближала с видными деятелями журнальной и политической жизни.

Различные деловые поручения и служебные командировки способствовали его писательской страсти к путешествиям, которая постоянно питалась и его личной инициативой. Вся средняя полоса России, Украина, Волга, Валаам, Рига,

крупнейшие заграничные центры ему были знакомы и отразились в его страницах. «Разъезды доставили Лескову великое знакомство с русскими людьми всех классов и с условиями русской жизни» — сообщает близко знавший Лескова И. А. Шляпкин. — «Этому делу обязан я литературным творчеством. Здесь я получил весь запас знания народа и страны», — говорил неоднократно покойный… Находясь в Пензе, по делу постройки паровой мельницы, Н.С. страстно привязался к лошадям, изучая башкир, и плодом этого в связи с посещением острова Валаама в 1872–1874 гг. явился рассказ «Очарованный странник». Так Лесков не переставал учиться в своих разъездах, скитаниях и паломничествах.

Отсюда поразительное богатство пейзажей, типов, бытовых обстановок, событий и языковых особенностей в его творчестве. Редко у кого из русских писателей мы находим такую пеструю «смесь одежд и лиц, племен, наречий, состояний». Огромное количество его бытописательских страниц, его излюбленных портретных и жанровых зарисовок представляют собой страницы из личной биографии Лескова.

Но, помимо непосредственных впечатлений, много дала Лескову и книга. Он никогда не переставал учиться, собирать редкие издания и старинные рукописи, накоплять познания в разнообразнейших областях. Не окончивши ни одного учебного заведения, он, несомненно, представлял собою замечательнейшего русского самоучку, обладавшего глубокими познаниями в области русской истории, искусства, иконописи, раскола и проч. Для Лескова характерны утверждения, что литератор не ученый, но он *более чем ученый*: «он не так фундаментально образован, как последний, но он всестороннее его».

Недаром, на вопрос о своей подготовке к литературному поприщу, Лесков любил вспоминать старинные книгохранилища. «Началось это с чтения самых разнообразных книг, а в особенности беллетристов, во время моего пребывания в орловской гимназии». В это время Лесков перечел почти всю богатую библиотеку жившей в Орле племянницы писателя Массальского. «Так началось мое умственное развитие…»

Лесков был замечательным начетчиком. Недаром он говорил в старости, что для литературного образования необходимо «до седых волос не расставаться с книгой», «не разлучаться с великими учителям». Судя по его сочинениям, список его библиотеки должен был отличаться исключительным разнообразием, а история его чтений охватила бы не только крупнейшие произведения мировой литературы, истории и

философии, но и ряд специальных, научных областей. Известно, что после Лескова осталась обширная библиотека, количеством около трех тысяч томов. Среди них находилось не мало редкостей, запрещенных книг, дорогих старопечатных изданий, справочников и словарей. Все это постоянно питало его творчество, все это сообщало ему не только замыслы и темы, но и всячески утончало его повествовательное мастерство, раскрывая на великих образцах мировой литературы те сложные тайны живого и увлекательного повествования, которые до конца не переставали захватывать и волновать этого замечательного сказочника.

III

«Живите, государи мои, люди русские, в ладу со своею старою сказкою. Чудная вещь — старая сказка! Горе тому, у кого ее не будет под старость! Для вас вот эти прутики старушек ударяют монотонно, но для меня с них каплет сладких ощущений источник. О, как бы я желал умереть в мире с моею старою сказкою!..»

Эти прекрасные слова одного из любимых героев Лескова замечательно определяют характер его собственного творчества. Старая сказка, забавная и ученая, умудренная житейским опытом и расцвеченная заманчивой фантазией, представляла для него совершенный тип художественного повествования. Он стремился усвоить ее приемы и средства, воспринять для собственных созданий ее драгоценные качества живого и увлекательного изложения. Вот почему проблема занимательности рассказа стояла в центре лесковской поэтики.

«Я думаю заодно с теми, кому кажется, что „все роды хороши, кроме скучного“, — писал он одному из своих редакторов. — Я люблю вопросы живые и напоминания характерные, веские и поучительные… Что интересно, весело, приправлено во вкусе и имеет смысл, то и хорошо». О задуманном рассказе «Разбойник Кудеяр» он пишет в редакцию: «Это будет невелико, живо и интересно». В другом письме он сообщает о приобретенной им рукописи «Удивительные повести о семи мудрецах 1702 года»: «Повести превосходные, Бог весть с какого латинского оригинала — все любовные и действительно „удивительные“… Каждая повесть не более одного листа, и читаться будут они со смехом и с интересом».

Таким образом Лесков сводит проблему занимательности рассказа преимущественно к его краткости и юмору. Но при этом

он всегда был особенно озабочен богатством и разнообразием своих фабул. Эти заботы до такой степени захватывали его, что он нисколько не скрывал от своего читателя этих профессиональных секретов своей писательской лаборатории.

В своих художественных произведениях он неоднократно высказывал горестные раздумия об оскудении сюжетов в русской беллетристике и пытался объяснить это условиями окружающей действительности. В ответ на замечание одного французского критика о «бедности содержания» русских повестей и романов Лесков указывает на скудность самой жизни, которую должен воспроизводить в своем труде художник. Романы, сюжеты которых заимствованы из времен Петра Великого, Бирона, Анны Ивановны, Елизаветы и даже императора Александра I, далеко не безупречные в отношении мастерства рассказа, отнюдь не страдают «бедностью содержания». Литература, по мнению Лескова, оскудела по части сюжетности в эпоху монотонности самой жизни, в неподвижно застывшее царствование Николая I. Художнику предоставлялось в то время только тонко отделывать произведения, лишенные общественного значения:

> «Пора сугубо-бедных содержанием беллетристических произведений в то же самое время была порой замечательного процветания русского искусства и передала нам несколько имен, славных в летописях литературы по искусству живописания. Воспроизводя жизнь общества, отстраненного порядком вещей от всякого участия в вопросах, выходящих из рам домашнего строя и совершения карьер, романисты указанной поры, действуя под тяжким цензурным давлением, вынуждены были избрать одно из оставшихся для них направлений: или достижение занимательности произведений посредством фальшивых эффектов в сочинении, или же замену эффектов фабулы высокими достоинствами выполнения, экспрессией лиц, тончайшею разработкой самых мелких душевных движений и микроскопическою наблюдательностью в области физиологии чувства. К счастью для русского искусства и к чести для наших писателей, художественное чутье их не позволило им увлечься на вредный путь фальшивого эффектничанья, а обратило их на второй из указанных путей, и при „бедности содержания“ у нас появились произведения, достойные глубокого внимания по высокой прелести своей жизненной правды, поэтичности выведенных типов,

колориту внутреннего освещения и выразительности обликов… Большая законченность рисунка стала у нас необходимым условием его достоинств. Картины с композицией более обширною, при которой уже невозможна такая отделка подробностей, к какой мы привыкли, многим стали казаться оскорблением искусства, а между тем развивающаяся общественная жизнь новейшей поры, со всею ее правдой и ложью, мимо воли романиста начала ставить его в необходимость „давать читателю“ новые картины, захватывающие большие кругозоры и представляющие на них разом многообразные сцены современной действительности».

Таким образом артистичность отделки нисколько не избавляет писателя от необходимости разрабатывать обширные и пестрые темы, возбуждающие интерес современного читателя.

В другом произведении он вспоминает «целый рой более или менее замечательных историй и историек, которые издавна живут в той или другой из русских местностей и постоянно передаются из уст в уста, от одного человека другому»: они представляют, по мнению Лескова, как бы продолжение народного творчества, в котором «ярко обозначается настроение умов, вкусов и фантазии людей данного времени и данной местности». Так, по личным наблюдениям Лескова, в украинском эпосе преобладает героический характер, «а в историях великорусских и особенно столичных, петербургских — больше сказывается находчивость, бойкость и тонкость плутовского пошиба».

Это влечение Лескова к живому, тонкому и находчивому рассказу обращало его к анекдоту, остроумной реплике, каламбуру. Он уже в молодости следит за острословами и «бонмотистами», наблюдая мастеров игривой речи в среде киевского купечества, духовенства, университетских профессоров и даже высшей администрации. Любопытны его наблюдения и меткие характеристики различных манер шутливой беседы, которые, несомненно, отразились впоследствии на его собственных страницах.

Характерно, что в свою записную книжку Лесков относил «и меткие слова, и прозвища, и небольшие анекдоты». Многие из них послужили ему ядром для его лучших вещей. Так, приступая к трогательному рассказу «Человек на часах», Лесков замечает: «Это составляет отчасти придворный, отчасти исторический анекдот».

Одно время Лескова считали по преимуществу «писателем-

анекдотистом» и видели в этом основание для хулы и осуждения. Необходимо признать, что в этом пристрастии сказывался верный инстинкт рассказчика, правильно понимающего, что анекдот являет собою «краткую повесть», в которой основные качества новеллиста — умение поразить и захватить читателя — представлены с максимальной краткостью и высшей выразительностью.

IV

Заботясь о постоянном облегчении читателю восприятия рассказа, Лесков выработал ряд особых приемов в целях повышения общей занимательности своего текста.

Так, в целях оживления читательского внимания, он разбивает обычно рассказ на небольшие главы, выделяя беглый переход повествования в самостоятельную краткую главку, размером иногда в несколько строк. Этим достигается также более отчетливое выделение данного эпизода, как бы усиление направленного на него освещения. Этим даром разрезать рассказ и поднимать к нему интерес умелым распределением частей Лесков владел в совершенстве. Он создал свой самостоятельный тип сечения новеллы, и общий облик его рассказов, где быстро чередуются короткие главы, возобновляясь почти на каждой странице, создает то легко обозримое целое, которое без напряжения или усталости воспринимается читателем.

Не меньшее значение придавал Лесков и заглавиям своих произведений, считая важным поразить внимание читателя еще до начала чтения. Отсюда его склонность к необычным, загадочным, интригующим или не вполне понятным терминам в обозначении своих произведений (например, Шерамур, Овцебык, Чертогон, Тупейный художник, Заячий ремиз, Некрещеный поп, Жидовская кувырколлегия и проч.). Нередко Лесков подчеркивает эту заманчивую таинственность своего произведения в самом заглавии или по крайней мере в подзаголовке: «Секрет одной московской фамилии», «Таинственные предвестия», «Загадочное происшествие в сумасшедшем доме», «Невероятное событие» и проч. Он придумывает такие замысловатые заглавия, как: «Сеничкин яд в тридцатых годах», или «Шепотники и фантазеры», «Дама и фефела», «Краткая трилогия в просонках» и проч.

Способность его к выдумке сказывалась в обилии заглавий, которые он подчас придумывал, к одному произведению. Когда редакция «Исторического Вестника» возразила против названия одного лесковского рассказа, автор предложил ей на выбор три

других, совершенно между собой не схожих и неизменно выразительных в своем разнообразии («Площадный скандал», «Всенародный гросфатер» или «Дурной пример»). «Я даю заглавие *по первому впечатлению*», — сообщает он в своем письме С. Н. Шубинскому.

Но, несомненно, это «первое впечатление» нередко сильно перерабатывалось и изменялось. Окончательному заглавию *«Соборяне»* предшествовали «Божедомы» и «Чающие движения воды» (здесь, правда, менялось не только заглавие, но и вся редакция повести). *«Скоморох Памфалон»* заменил начального «Боголюбезного скомороха»; в заглавии «Леди Макбет Мценского уезда» стояло в первой редакции «нашего уезда», «Антука» пришло на смену «Обозного палача»; «Человек на часах» заменил «Спасение погибавшего». Первое заглавие «Очарованного странника» имело пространное продолжение — «его жизнь, опыты, мнения и приключения», а «Заячий ремиз» носил в рукописи заглавие «С болваном».

Нужно отметить, впрочем, что не всегда такие изменения приводили к лучшей формуле. Заглавие первой редакции крестьянского романа «Житие одной бабы» было, несомненно, удачнее заменившего его вычурного наименования второй редакции — «Амур в лапоточках», совершенно не идущего своим кудрявым и игривым стилем к простой и печальной повести замученной крестьянки.

Наряду с заглавием такую же функцию искусственного возбуждения читательского внимания имеют и *эпиграфы.* Изречение, стих или обстоятельная цитата, поставленная перед изложением, придают ему особый тон, возвещают характер сюжета, кратко сигнализируют о содержании рассказа. Они бегло определяют основной замысел или общий стиль произведения и нередко служат возбуждению читательского интереса. Лесков широко применяет этот прием расцвечивания своего текста выразительными отрывками известных авторов. Здесь, конечно, ему широко приходит на помощь его обширная начитанность. Народные песни и сказания, поговорки, церковные книги, иностранные и русские авторы (мы находим у Лескова эпиграфы из Ларошфуко, Карлейля, Гете, Майкова, Феокрита, Мюрже, Даля, Тургенева, житий, Евангелия, Пушкина, Фета).

Характерно, что часто до написания вещи Лесков уже тщательно обдумывал ее заглавие, подзаголовок и эпиграф. Так, купив записи о скандалах 30-х и 40-х годов и собираясь их разрабатывать, он сообщает редактору заглавие задуманной серии «Шепотники и фантазеры», подзаголовок «Апокрифы, вымыслы и шутки безмолвной поры» и выбранный им редкий

эпиграф из «Актов истории».

Таковы были отдельные приемы той сложной системы, которая легла в основу живого, пестрого, изменчивого и занимательного лесковского изложения.

V

«Чтобы мыслить „образно“ и писать так, надо, чтобы герои писателя говорили каждый своим языком, свойственным их положению». Этим, по мнению Лескова, прежде всего определяется их характер и социальное положение. «Постановка голоса у писателя заключается в умении овладеть голосом и языком своего героя и не сбиваться с альтов на басы. В себе я старался развивать это уменье и достиг, кажется, того, что мои священники говорят по-духовному, нигилисты — по-нигилистически, мужики — по-мужицки, выскочки из них и скоморохи — с выкрутасами и т. д. От себя самого я говорю языком старинных сказок и церковно-народным в чисто-литературной речи… Говорят, что меня читать весело. Это оттого, что все мы: и мои герои и сам я имеем свой собственный голос. Он поставлен в каждом из нас правильно или, по крайней мере, старательно».

Это тонкое умение владеть самыми разнообразными голосами Лесков называл «постановкой дарования в писателе». В своих письмах и беседах Лесков оставил ряд драгоценных указаний о значении важнейшей «стилистической проблемы» для писателя. Здесь на первый план выступало требование основной выучки, строгой школы, постоянной дисциплины художественного таланта и беспрерывного «огромного труда».

«Человек живет словами, и надо знать, в какие моменты психологической жизни у кого из нас какие найдутся слова… Изучить речи каждого представителя многочисленных социальных и личных положений довольно трудно. Вот этот народный, вульгарный и вычурный язык, которым написаны многие страницы моих работ, сочинен не мною, а подслушан у мужика, полуинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош… Ведь я собирал его много лет по словечкам, по пословицам и отдельным выражениям, схваченным на лету в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и монастырях… Я внимательно и много лет прислушивался к выговору и произношению русских людей на разных ступенях их социального положения. Они все говорят у меня *по-своему*, а не по-литературному. Усвоить литератору обывательский язык и его живую речь труднее, чем книжный. Вот

почему у нас мало художников слова, т. е. владеющих живою, а не литературной речью».

Эти разнообразные и характерные высказывания Лескова о своей словесной и стилистической работе представляют громадный интерес. В основе их лежит живой опыт замечательного собирателя речений, словечек и прибауток и неутомимого мастера художественной стилистики, искушенного в смелых опытах самостоятельного словотворчества.

Некоторые произведения Лескова стоили ему «особого труда по отделке языка», но зато и приносили ему высокое удовлетворение выполненной с возможным совершенством художественной работы.

«„Скоморох“ („Памфалон“) проживет сам собою дольше многого, что держится похвалами и рекламами. Я над ним много, много работал. Этот язык, как и язык „Стальной блохи“, дается нелегко, а очень трудно и одна любовь к делу может побудить человека взяться за такую мозаическую работу».

Когда в «Историческом Вестнике» появился хвалебный отзыв критика Трубачева о повести «Гора», Лесков писал Шубинскому:

«Трубачев очень добр ко мне, но он не сказал лести и не оскорбил истины: „Гора“ требовал труда чрезвычайно большого. Это можно делать только „по любви к искусству“ и по уверенности, что делаешь что-то на пользу людям, усиливаясь подавить в них инстинкты грубости и ободрить дух их к перенесению испытаний и незаслуженных обид. „Гора“ столько раз переписана, что я и счет тому позабыл, и потому это верно, что стиль местами достигает „музыки“; я это знал, и это правда, и Трубачеву делает честь, что он заметил эту „музыкальность языка“. Лести тут нет, я добивался „музыкальности“, которая идет к этому сюжету, как речитатив. То же есть и в „Памфалоне“, только никто этого не заметил, а между тем так можно скандировать и читать с каденцией целые страницы».

Внимательное чтение многих произведений Лескова (особенно цикла сказаний из «Пролога») подтверждает заботу писателя о придании своим страницам особого музыкального ритма. Лесков обращается здесь к той проблеме ритмической прозы, которую отчетливо ставил себе один из его учителей — Флобер: «придать прозе ритм стиха, оставляя ее прозой и даже в высшей степени прозой». Этот сложный, ответственный и трудный вид художественной речи неоднократно разрабатывался в нашей литературе. Со времени Карамзина словесная ткань русской прозы не перестает переживать глубокий процесс ритмизации. Он отчетливо сказывается у Гоголя, Тургенева и в наши дни у Андрея Белого. К этим мастерам ритмической прозы

должен быть, несомненно, отнесен и Лесков.

Стиль его представляет собой чрезвычайно сложную систему, обдуманно организованную и разработанную до тонкостей. Своеобразие языка, его яркая выразительность и рассчитанный комизм, при умении ввести сказочный лад в привычный говор современного повествователя и довести его в нужных случаях до музыкальных ритмов — таковы общие признаки этого литературного «сказа», требующего самого тщательного и пристального изучения.

VI

Одним из принципов писательской работы Лескова была неутомимость в переделках, шлифовке и отделке своих рукописей.

В дружеском письме к поэту-крестьянину А. Е. Разоренову (автору популярной песни «Не брани меня, родная») Лесков, между прочим, писал: «Помните, что основное правило всякого писателя — *переделывать, перечеркивать, перемарывать, вставлять, сглаживать* и снова переделывать. Иначе ничего не выйдет».

И это основное правило автор «Соборян» выполнял с исключительным напряжением и строгостью. Его переписка полна свидетельств о постоянной упорной художественной работе. «Статья, разумеется, сделана как могу и как умею, *со всем старанием,* — пишет он своему редактору. — Что она лежала пять месяцев у меня, а не у вас, из этого, надеюсь, она не проиграла. Я виделся с людьми, говорил, думал и многое совсем переделал, как указывало уяснение себе этой картины и нравов».

Такими характерными свидетельствами изобилует переписка Лескова. Он сообщает об одной незаконченной повести: «Ее надо переписать, выправить и еще раз переписать. Это у меня так делается. Иначе вещь не в своем виде». Он часто говорит о том или ином своем произведении, что оно написано только *вдоль* и что его еще надо «пройти *впоперек*», т. е. вслед за построением и развитием сюжета необходимо тщательно отделать, углубить и обогатить стиль рассказа. Он пишет редактору «Русской Мысли» о переработке своих рукописей: «…это очень важно, когда автор *отходит* от сделанной работы и потом читает ее уже *как читатель*. Тогда только видишь многое, что никак не замечаешь, пока пишешь. Главное — вытравить длинноты и манерность и добиться трудно дающейся *простоты*».

Так неутомимо и упорно, переделывая первоначальные

записи и подвергая новым переработкам ранние редакции, с огромной требовательностью к себе и «со всем старанием» строгого художника, влюбленного в свой труд, работал автор «Запечатленного ангела». И следует признать, что ему действительно нужно было так усиленно, упорно и неутомимо работать, чтоб освободиться от многих грехов своего раннего письма, побороть в себе явные недостатки вкуса, вытравить из своих писаний склонность к дешевым эффектам, замашки провинциализма и дурные навыки газетной работы. Все это еще обильно сказывается в его ранних произведениях и, к сожалению, дает себя знать иногда и в более поздних созданиях. Внимательно и сочувственно следивший за деятельностью Лескова Достоевский (напечатавший в своем журнале одну из лучших его повестей — «Леди Макбет Мценского уезда»), правильно отмечал резкие перебои и странную неровность лесковского письма. Признавая некоторые образы его «гениальными» («Ничего и никогда у Гоголя не было типичнее и вернее»), Достоевский отмечает напряженную искусственность иных положений (многое «точно на луне происходит») и «неловкости» лесковских фабул (даже в «Соборянах» и «Запечатленном ангеле»).

От многих недостатков Лесков освобождался лишь постепенно, в медленном процессе художественного труда, на собственном опыте вырабатывая строгие законы своей поэтики. Ему нужна была эта долголетняя работа, пристальное изучение высоких художественных образцов мировой литературы, общение с Боккаччо, Флобером и Толстым, чтоб развить в себе высокую добродетель художника — чувство меры, не подаренное ему от природы. Быть может, тем большая честь писателю, что он сумел развить в себе это драгоценное чутье и довести некоторые свои создания до той степени совершенства, которая ставит их в ряд с первоклассными образцами русской литературы.

В результате этой постоянной упорной и напряженной работы Лесков оставил огромное литературное наследие, до сих пор еще далеко не полностью представленное в собраниях его сочинений. Сюда входят несколько больших *романов* или «*хроник*», как называл их автор: «Соборяне», «Обойденные», «Некуда», «Старые годы в селе Плодомасове», «Захудалый род», «На ножах».

К *повестям* Лескова следует отнести: «Запечатленного ангела», «Островитян», «Очарованного странника», «Леди Макбет Мценского уезда», «Скомороха-Памфалона» и ряд других сказаний из «Пролога», и опубликованные посмертно «Заячий ремиз» и «Амур в лапоточках».

Но главную продукцию Лескова составляют, несомненно, *рассказы,* иногда объединенные в циклы «Святочные», «Мелочи

архиерейской жизни», «Рассказы кстати» и другие. В этом жанре Лесков достиг высокого мастерства, в котором он, несомненно, равнялся с Тургеневым и Чеховым.

Помимо беллетристических страниц, Лесков оставил произведения биографические («Загадочный человек») и мемуарные («Печерские антики»), одно драматическое произведение («Расточитель») и ряд журнальных статей критико-художественного и публицистического характера. Трудно было бы распределить эти многочисленные и разнообразные произведения по принципу их художественных достоинств, но можно согласиться с мнением их автора (разделяемым и Гончаровым), что лучшее творение Лескова это — *«Запечатленный ангел»*, худшее — *«На ножах»*.

Но при всей неровности и при всем богатом разнообразии творчества Лескова, оно почти целиком подчинено своему основному закону — сочетанию углубленного изучения и яркой изобразительности. «То мне хотелось учиться наукам, то живописи» — рассказывает о своих ранних годах Лесков, как бы выражая этим основные устремления всей своей литературной работы. До конца его произведения определяются этими двумя характернейшими для них моментами — научной основы и пластического оформления. Лев Толстой тонко отметил в Лескове не только «оригинальный ум», но и «большой запас самых разнообразных познаний». Ученый мастер, художник-книжник, пытливый исследователь с развитым артистическим чутьем, недаром он даже об идеях, убеждениях и верованиях говорил, как об «изяществах». Выработанный художественный инстинкт постоянно сочетался в нем с пристальным усвоением разнообразнейших сведений, накопленных человеческим опытом и как бы дающих свое цветение в искусстве этого замечательного сказочника.

И если не все совершенно в огромном литературном наследии Лескова, он, несомненно, оставил нам ряд произведений такой тонкой, сложной и уверенной конструкции, что создал ими подлинную школу беллетристического мастерства, оказывающую свое решающее влияние на развитие нашей новейшей художественной прозы.

Анна Ахматова [105]



I

Накануне роковой переломной эпохи европейской истории, за два года до начала мировой войны, в русской литературе, только что похоронившей Льва Толстого и уже подготовлявшей первые битвы воинствующего футуризма, произошло событие, смысл которого раскрылся нам лишь гораздо позже. В обильной жатве стихотворных сборников поэтического сезона, в самом начале 1912 г. вышла тоненькая книга стихов в серой обложке, носившая непритязательное заглавие «Вечер» и помеченная еще неизвестным именем Анны Ахматовой.

Такова одна из крупнейших дат в летописях нашей новейшей поэзии. Она сразу была отмечена вниманием посвященных и признанием избранных. Уже в кратком предисловии к книге Кузмин уверенно сообщал читателям, что к общему хору русских лириков присоединяется еще неведомый молодой голос настоящего поэта. «Многим сразу стали дороги изящная печаль, нелживость и бесхитростность этой книги», — писал тогда же Сергей Городецкий.

К новой поэтессе отнеслись с глубоким вниманием великого предчувствия и радостной надежды. И нужно признать, что эта

первая пора русской критики об Ахматовой была наиболее счастливой для нее по непосредственности своих оценок, по отсутствию привходящих тенденций, по свежести своего взгляда, наконец и по своему стремлению просто и отчетливо запечатлеть пленительный облик нового поэта.

Русская критика вскоре сошла с этого пути. Ахматова, как каждое выдающееся явление в литературе, быстро стала предметом кружковых поэтических распрей. Долгое время о ней принято было говорить в непременной связи с вопросом о ликвидации символизма, всячески противопоставляя ее манеру поэтическим приемам старшего поколения. При этом настойчиво выдвигалась программная роль поэтессы, ее значение в качестве знамени народившегося акмеизма. Глубоко самоценными лирическими фрагментами Ахматовой широко пользовались для иллюстрации теоретических манифестов новой школы с подчеркнутой целью показать символистам, как устарела их поэтика.

Затем наступила другая полоса оценок. Анна Ахматова стала предметом прилежного изучения филологов, лингвистов, стиховедов.

Сделалось почему-то модным проверять новые теории языковедения и новейшие направления стихологии на «Четках» и «Белой стае». Вопросы всевозможных сложных и трудных дисциплин — семантики, семасиологии, речевой артикуляции, стихового интонирования — начали разрешаться специалистами на хрупком и тонком материале этих замечательных образцов любовной элегии. К поэтессе можно было применить горестный стих Блока: ее лирика стала *«достоянием доцента»*. Это, конечно, почетно и для всякого великого поэта совершенно неизбежно, но это менее всего захватывает то неповторяемое выражение поэтического лица, которое дорого бесчисленным читательским поколениям.

И, наконец, в самое последнее время поэзия Ахматовой стала предметом обсуждения со стороны своей социальной природы и общественной стоимости. Некоторые пролетарские критики, совершенно правильно понимая, что ни одно великое явление искусства не может быть реакционным, что каждое из них всегда устремлено вперед, всегда принадлежит будущему, признали первостепенную роль поэтессы в нашей художественной современности. Это признание вызвало резкую отповедь.

Все это могло бы затуманить, затемнить, быть может, даже несколько исказить подлинный облик поэтессы, если бы она не оказалась как-то над этими спорами. Пока длились программные диспуты акмеистов с символистами, пока строились

диссертационные опыты филологов, пока полемизировали левые критики, поэтесса как-то неощутимо и незримо росла перед нами, поднималась все выше и выше над этими прениями школ, эрудитов, журналистов. И мы неожиданно увидели, как имя Анны Ахматовой на наших глазах облеклось венцом той славы, которую поэтесса не искала, считая ее докучной погремушкой, — и которая все же остается для целой эпохи русской поэзии самым подлинным и самым значительным событием.

Попытаемся же дать себе отчет, почему Анна Ахматова стала любимой поэтессой того поколения, чья молодость совпала с бурным вторым десятилетием нашего века.

II

Странна и необычна литературная судьба Ахматовой. Слава ее обратно пропорциональна количеству написанного ею, а ее немногие страницы поражают своей эмоциональной, образной и тематической насыщенностью. Вспомним, что она начинала творить в дни отчетливого перелома русской поэзии, когда раздался замечательный призыв Кузмина: «Любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи — прекрасной ясности».

Этот мудрый завет был расслышан нашей поэтессой. За двенадцать лет своей литературной работы она выпустила пять-шесть тоненьких книг, неизменно свидетельствующих о пристрастии их автора к сжатым, сосредоточенным, как бы подобранным и замкнутым строфам, к упрощенным коротким логическим фразам, к немногим отстоенным, обдуманным и выдержанным словам.

И если прав был Чехов, утверждая, что краткость — сестра таланта, Анна Ахматова с первой же своей книги давала нам это драгоценное свидетельство своей одаренности. Сама она, правда, не без горечи говорит о своей неразговорчивой Музе, о своей «чудесной немоте», о вечно неутоленной «глухой жажде песнопенья», называет себя «нерадивой, слепой рабой», говорит о своем «незвонком», «слабом», «ломком» голосе. Эпос большого масштаба был ей до сих пор чужд. Все, что напечатано Ахматовой, могло бы уместиться в размере одной поэмы пушкинской поры. И тем не менее она создала школу, русские поэтессы все еще не могут выйти из-под власти ахматовского канона.

Ее литературная наличность напоминает в этом смысле

судьбу французского поэта Эредиа, который стал избранником Академии за один небольшой сборник сонетов. Ее судьба наводит на мысль и другое более близкое нам имя — имя Тютчева, о единственной книге которого было так прекрасно сказано Фетом:

Эта книга небольшая
Томов премногих тяжелей…

Замкнутый лаконизм этой лирики насыщен таким обилием эмоций, образов, воспоминаний, впечатлений и раздумий, что в этих коротких строфах, в этих немногих книгах, в этих «малых формах» сосредоточено одно из самых крупных лирических богатств современности. Творчество Ахматовой, о котором нередко говорили, как о слишком тесно очерченном, узком круге мотивов с пристрастием к одной доминанте «неразделенной любви», являет широкое многообразие лирических тем и поэтических приемов. При внешней замкнутости диапазон ее творчества так обширен и глубок, сжатые формы ее маленьких поэм так напоены драматизмом, каждый образ открывает такие неограниченные возможности видений и созерцаний, что мы понимаем признание поэтессы:

Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово…

Это поистине прообраз всего ее творчества.

III

Когда стремишься определить облик поэта, выявить его черты, найти формулу для определения его сущности, необходимо дать ответ на два вопроса: как художник видит мир, и какой смысл раскрывается ему в этом видении.

Как видит мир Анна Ахматова? Верная в этом смысле заветам акмеизма, она могла бы сказать вслед за Теофилем Готье: «Я принадлежу к тем, для кого видимый мир существует». Одно из главных очарований ее поэзии — это зоркость к вещной ткани действительности, которая такими острыми чертами запечатлелась в ее лирике. Поэтесса имела право сказать о себе: «замечаю все, как новое…» Неожиданными, непривычными, словно смытыми от всех примелькавшихся впечатлений,

выступают в ее мгновенных зарисовках все эти тюльпаны в петлицах, устрицы во льду, хлысты и перчатки и даже в отдалении времен —

треуголка
и растрепанный том Парни

В таких же ракурсах, доведенных иногда до одного выразительного и живописного эпитета, схвачены беглые пейзажи Ахматовой: «тверская скудная земля», «ковыли приволжских степей» под дыханием восточного ветра —

Таинственные темные селенья,
Хранилища молитвы и труда…

И каким-то чудом, сквозь мгновенные очертания мелькнувшего образа перед нами раскидываются огромные безбрежные и грустные просторы с их селениями, садами, пашнями, парками, реками, морями. Из заветного круга женской лирики незаметно, но отчетливо, во всех ее бесчисленных природных и культурных контрастах, выступает Россия…

И в этой огромной картине особенно примечательна та особая живопись городов, к которой постоянно обращает Ахматову ее тонкий культурный инстинкт. Эти, по слову Тургенева, «каменные красавицы» не только служат фоном для тех любовных повестей, которые замыкаются поэтессой в скупые строки ее фрагментов, — они являются самоценным материалом для ее замечательной словесной графики.

Центр этих беглых этюдов — вечно миражная и притягательная столица, которая зачерчена в русской литературе такими великими мастерами, как Пушкин, Гоголь, Достоевский, Белый, Блок. «Пышный, гранитный город славы и беды» не перестает привлекать ее творческое внимание. «Темный город у грозной реки», «город, горькой любовью любимый» служит темой замечательных офортов нашей поэтессы. Она любит:

Широких рек сияющие льды
Бессолнечные мрачные сады

и знаменитую площадь, где —

Стынет в грозном нетерпеньи

Конь великого Петра…

Город фиксируется и в минуты своих катастрофических судорог — в том августе, который «поднялся над нами, как „огненный серафим“»:

На дикий лагерь похожим
Стал город пышных смотров,
Слепило глаза прохожим
Сверканье пик и штыков.
И серые пушки гремели
На Троицком гулком мосту,
А липы еще зеленели
В таинственном Летнем саду.

Такими же четкими и сухими эстампами мелькают перед нами в строфах этой лирики «Павловск холмистый», Царское Село, Новгород, где «Марфа правила и правил Аракчеев», и, наконец, навеки освященный волшебным жезлом Пушкина —

Город чистых водометов
Золотой Бахчисарай…

Сложные облики чужих городов, причудливый очерк какой-нибудь «столицы иноземной», вычурные контуры пленительных иностранных памятников дополняют эти зодческие громады, поднимающие свои шпили и башни над кристаллами каналов и рек. Венеция, где —

С книгой лев на вышитой подушке,
С книгой лев на мраморном столпе, —

полные сложных ассоциаций упоминания Булонского леса, флорентийских садов, Лондона или Ниццы, все это выступает в ускользающих строках лирики Ахматовой каким-то мгновенным обликом, чтоб отчетливо прочертить изрезанный профиль соборов и бронзовых коней над человеческой группой двух влюбленных или разлюбивших.

Примечательно это пристрастие Анны Ахматовой к архитектурным массам, к той рукотворной красоте мира, в которой с неумолимой категоричностью сказалась самая

глубинная сущность прекрасного. Это то ощущение, о котором говорит другой поэт-акмеист, Осип Мандельштам:

Красота не прихоть полубога,
Но хищный глазомер простого столяра.

Отсюда в стихах Анны Ахматовой это обилие куполов, башен, сводов, арок. Из ее элегий мгновенно и монументально выступают высокие своды костела, дворцы, Петропавловская крепость, арка на Галерной, белые своды Смольного собора, «Исаакий в облачении из литого серебра». Даже природа, с ее вечными сменами, воспринимается в аспекте искусного зодчего:

Небывалая осень построила купол высокий…

IV

Это восприятие мира вызывает особое раздумье о нем. Кажется, поэтесса говорит нам: сколько стройности, уверенности, красоты и силы в этих башнях, арках, куполах и сводах, воздвигнутых человеческой рукой — и какая зыбкость, мимолетность, горечь и грусть в этих мелькающих человеческих тенях с их вечным взаимным непониманием, роковой несогласованностью влечений и беглою изменчивостью чувств. Под этой блистательной бронею мира — какая мутная, душная, отравленная смертным ядом стихия! Как тяжел, тосклив и неизбывен этот фатальный контраст мира и жизни, властительной прелести человеческого строительства и обидного несовершенства его зыбких чувств, робких страстей, бедных влечений…

Это обращает нас к прославленной доминанте многообразной поэзии Ахматовой — той любовной лирике, которая так по-новому зазвучала в творчестве нашей поэтессы. Недаром один из первых ее критиков, Гумилев, поставил ей в особенного заслугу, что «в ней обретает голос ряд немых до сих пор существований, — вечно влюбленные, лукавые, мечтающие и восторженные говорят, наконец, своим подлинным и в то же время художественно-убедительным языком». Анне Ахматовой удалось создать если не новый словарь для выражений вечно женской темы, то совершенно неведомые до нее приемы проникновенного и непосредственного выражения этих неумирающих мотивов.

Можно утверждать, что целое поколение влюбленных женщин заговорило у нас стихами «Четок», и что в последнее десятилетие эти взволнованные и законченные афоризмы любви не перестают испещрять письма, дневники и признания. В память русской женщины глубоко запали такие отчетливые, прозрачные, грустно-надрывные строки:

Ты был испуган нашей первой встречей,
А я уже молилась о второй.

Или:

Какую власть имеет человек,
Который даже нежности не просит.

Или: «Столько просьб у любимой всегда, у разлюбленной просьб не бывает»… «Вы, приказавший мне: довольно, пойди, убей свою любовь»… «Как соломинкой пьешь мою душу» и столько других.

В поэтической области, казалось, до конца использованной мировой поэзией, Ахматова нашла неведомую ноту, зародившую эти бессмертные формулы человеческого духа. Они поистине вековечны, ибо из глубины столетий к нам доносится подчас родственный голос, так же толкующий эту неумирающую тему. Здесь Ахматова, вероятно, бессознательно и ненамеренно часто приближается к мотивам античной поэзии. Таков ее маленький фрагмент:

Не любишь, не хочешь смотреть,
……
Мне очи застит туман,
Сливаются вещи и лица,
И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.

Не сходными ли чертами изображает Сафо момент захвата женской души любовью:

Мой язык словно скован, любовное пламя
Пробегает по мне, в глазах вдруг темнеет,
Света не вижу, и слышится, слышится только
Шум отдаленный…

Так на расстоянии двадцати веков встречаются голоса двух поэтесс.

V

Этот глубокий, поистине «пронзительно-унылый» голос сказывается не только в трактовке любовной драмы. Тема смерти, которая такими темными тенями ложится на четкий облик этой лирики, тема современности в ее глубокой и мучительной разорванности, — все это высокими и торжественными нотами проходит по творчеству Ахматовой. Это придает новый тон ее лирике и углубляет ее творческое раздумье.

О стихах Ахматовой часто говорилось, как о любовных новеллах, повестях, даже романах. Но думается, что, когда речь идет об Анне Ахматовой, можно не бояться произнести такое значительное слово, как трагедия.

Если не по композиции своей, то по основному тону своей безысходной горечи, по ощущению роковой неизбывности вечно печальной судьбы любящего сердца, наконец, по острому чувству мировой разорванности и великой трещины всякого бытия, мы воспринимаем лирику Ахматовой как творчество трагического стиля. Доминанта любви только углубляет этот тон, и кажется, что голос Ифигении или Федры снова звучит в коротких строках этих лирических фрагментов.

Ахматова — это скорбная мысль о жизни духа, неисцеленного очарованным созерцанием конкретной прелести жизненных форм. Это четкое, зоркое любовное отражение мира, проникнутое безотрадным ощущением человеческой судьбы. И это простое сочетание двух великих моментов бытия отстаивается в одно из самых волнующих и законченных проявлений искусства.

Вот почему мы так заворожены этими маленькими томиками стихов, вот почему нас так захватывает это видение мира, столь отчетливо пластическое в отражении его конкретных форм, столь подлинно трагическое в его художественной трактовке. Вот почему в плеяде русских поэтесс Анне Ахматовой бесспорно принадлежит первое место.

IV. 1924.

III
Встречи и поминки



А. Г. Достоевская и ее «Воспоминания»

I

Есть особый вид мемуарной литературы: это воспоминания о знаменитых мыслителях или художниках, бережно записанные женской рукой. Автобиографические свидетельства Беттины Арним о Гете, очаровательной Aimée d'Alton об Альфреде де Мюссе, рассказы племянницы Флобера Каролины или же сестры философа Елизаветы Ферстер-Ницше составляют особую группу культурно-исторических документов. Факты творческого порядка здесь преломляются сквозь повышенную женскую впечатлительность, а облики знаменитых творцов перед нами неожиданно раскрывают новые, своеобразные, подчас наименее известные и наиболее человеческие черты. К этой категории женских дневников относится и открытая зимою 1922 г. в Московском Историческом музее рукопись «Воспоминаний А. Г. Достоевской».

В русской мемуарной литературе этого рода — от

свидетельств А. П. Керн о Пушкине и А. Е. Хвостовой-Сушковой о Лермонтове до опубликованной недавно автобиографии гр. С. А. Толстой — новооткрытые «Воспоминания А. Г. Достоевской» должны быть признаны одним из самых крупных и выдающихся явлений. Широта захвата, точность и правдивость рассказа, общая живость и литературность изложения, наконец, обилие известных сведений об одном из величайших деятелей мировой литературы придают этому «собранию пестрых глав» значение человеческого документа первостепенной важности.

Обычная слабая сторона литературных воспоминаний — недостаточная степень их достоверности в виду нередкого записывания фактов спустя несколько десятилетий с момента передаваемых встреч и бесед — здесь совершенно отпадает. Хотя «Воспоминания А. Г. Достоевской» писались в 1911–16 гг., т. е. через 30–35 лет после смерти Федора Михайловича, они основаны почти целиком на таких свежих и бесспорных материалах, как старинные дневники Анны Григорьевны эпохи 60–70-х годов, ее стенографические записи различных бесед и происшествий их семейной жизни, наконец записные книжки и письма писателя, до сих пор еще в значительной степени не изданные. Все это тщательно сопоставлялось автором мемуаров с различными печатными материалами, журнальными и газетными статьями, нередко выправляющими дату, место действия или другую существенную деталь повествования. В этом отношении Анна Григорьевна проявляла поразительную неутомимость. С ее слов нам известно, что в суровую петроградскую зиму 1916–17 гг., когда нормальная жизнь была сильно расшатана войною, в самые кануны революции, Анна Григорьевна продолжала с настойчивостью юной курсистки регулярно посещать Публичною библиотеку для проверки и дополнения своих воспоминаний.

Таким образом, работа мемуаристки свелась в значительной степени к разработке и редактированию современных записей, отмеченных всей новизной и непосредственностью только что пережитого. Это сообщает многим запечатленным здесь диалогам особенно живые интонации как бы еще звучащих человеческих голосов, а целому ряду описанных событий придает быстрый и действенный темп моментального словесного отражения. «C’est palpitant comme la gazette d’hier» — можно было бы применить к ним известную формулу Пушкина.

При такой исключительной точности, обусловленной самой техникой ведения и разработки воспоминаний, их отличает и внутренне правдивый тон. Автор ставит себе задачей представить читателям Достоевского со всеми его достоинствами и недостатками, каким он был в своей частной жизни. Анна

Григорьевна не стремится идеализировать образ своего мужа, не старается придать ему иконописный ореол. В воспоминаниях своей жены Достоевский выступает таким, каким, видимо, он и был в своем семейном быту — внимательным и любящим отцом и мужем. Но жена писателя не скрывает и неизбежных перебоев во взаимных семейных отношениях: Достоевский здесь и сердится, и ревнует, и нервничает и возмущается. Он проявляет подчас больную раздражительность и резкую вспыльчивость, доходящую почти до невменяемого состояния. Анна Григорьевна не скрывает ни его «свирепого взгляда» во время жестоких припадков ревности, ни его несчастной и непобедимой страсти к азартной игре. Она не утаивает от читателя даже таких зловещих его признаков: — «Ведь я в гневе мог бы задушить тебя, в ярости я за себя не отвечаю».

Точно так же нигде не чувствуется стремление Анны Григорьевны прикрасить самое себя, выставить свою личность в наиболее выгодном свете, утаить или хотя бы затушевать слишком повседневные черты своей биографии. С мудростью долголетнего жизненного опыта она не скрывает многих прозаических обязательств своей жизни, свойственных почти каждому человеческому существованию. Мы узнаем, как ей случалось подслушивать под дверьми, передавать «скабрезные анекдоты», сердиться, негодовать, подчас отказывать в помощи, придавать чрезмерное значение денежным вопросам и проч. Но откровенность и простодушие рассказчицы здесь невольно подкупают в ее пользу и придают ее воспоминаниям характер большой жизненности и правдоподобия.

II

Этими чертами определяется и литературный стиль книги.

А. Г. Достоевская явно стремится излагать факты с большой простотой, без всяких претензий на литературность.

Правильно взятый с первых же страниц спокойный и сдержанный тон летописного жанра почти нигде не изменяет ей. Она тщательно избегает словесной красивости, звучной фразы, эффектов композиции. Об этом свидетельствуют местами зачеркнутые в рукописи выражения вроде «в душе зазвучали струны», или же варианты к таким фразам, «вонзить нож в мое сердце», замененным более простым «огорчить меня смертельно». Все это свидетельствует о большом художественном такте и правильном понимании своей задачи. Работая пятнадцать лет над рукописями Достоевского, Анна Григорьевна прошла хорошую

школу, научившую ее видеть высокое литературное совершенство в видимом отсутствии литературы. Вот почему на всем протяжении мемуаров мы нигде не чувствуем претензий автора на глубокомыслие или стилистический блеск. Ровно струящийся рассказ привлекает своей незастенчивостью, ясностью и строгой экономией словесных средств.

Но некоторый повествовательный дар, хотя бы и в изложении «семейной были», несомненно свойствен А. Г. Достоевской. Он сказывается в живом юморе некоторых описаний, и в естественной разговорности диалогических отрывков, и в драматизме отдельных сцен, и в меткой жизненности многих характеристик. Анна Григорьевна рассказывает легко и занимательно, с ней нескучно. Она прекрасно понимает ценность анекдотического штриха или остроумной реплики в культивируемом ею жанре и не упускает случая оживить и расцветить ими ткань своего повествования. При этом она обнаруживает зоркий взгляд и незаурядную наблюдательность. Она умеет мимоходом начертить пейзаж, костюм, лицо или обстановку характерными и четкими штрихами. Она понимает, что верное отражение конкретных мелочей ушедшего быта имеет самостоятельную ценность, представляет живой интерес для читателя, и в свою историю житейских отношений она охотно вводит эти забытые названия исчезнувших вещей.

Эта способность к живописному изображению здесь благодарно сочетается с широтой интересов и разнообразием личных отношений, которыми жила семья Достоевских. За свою долгую жизнь Анна Григорьевна видела не мало исторических перемен и часто имела возможность близко подходить к видным деятелям своей эпохи. Пережив четыре царствования и протянув нить своего повествования от канунов революции 1848 г. до канунов революции 1917 г., она мимоходом зачертила не мало лиц, мод, картин, событий и бытовых укладов. Мы находим здесь фигуры политических деятелей от Гарибальди и Победоносцева до депутатов Государственной думы и членов Государственного Совета, представителей литературы от Льва Толстого и Владимира Соловьева до полузабытых журналистов середины прошлого столетия. Бытовые черты из жизни русского зажиточного семейства эпохи Николая I — патриархальные обычаи, вкусы, политические убеждения, пирушки и празднества — здесь сменяются картинами трудного жизненного режима русского писателя второй половины XIX в., а скромные пейзажи северных губерний России и виды провинциальных уголков вроде Старой Руссы чередуются с декорациями Дрездена и Праги, Флоренции и Милана 60-х годов, т. е. с видами художественных

центров старой Европы, еще не пережившей франко-прусской войны и не познавшей соблазнов позднейшего «американизма».

Так, наряду с интимной летописью, попутно и фрагментарно, разворачивается история нравов, не забывающая костюмов и мебели, специфических словечек эпохи и ее модных умственных вкусов, безделушек и анекдотов, газет и спектаклей. Все это мелькает в главах «Воспоминаний» в конкретных и живописных деталях, отвечая особым требованиям историзма в гонкуровском понимании этого слова. В этом отношении мемуары Анны Григорьевны могут послужить не только биографу Достоевского.

Но для историка литературы, для исследователя судеб русской книги — это особенно важный и нужный материал. Специалист здесь найдет в изобилии интересные и точные сведения по истории русского книжного дела и журналистики середины прошлого столетия, по вопросам издательской деятельности, взаимоотношений редакционной среды, литературных гонораров и проч. Имена писателей: Некрасова и Майкова, Огарева и Страхова, Гончарова, Тургенева и Толстого здесь переплетаются с фамилиями редакторов и издателей: Каткова, Стелловского, Кашпирева, Маркса. История русской печати здесь освещается с различных сторон и получает не мало ценных дополнительных сведений.

III

Но, разумеется, все это отступает на второй план перед основной и центральной темой — личностью Достоевского.

«Нигде так ярко не выражается характер человека, как в обыденной жизни, в своей семье», — формулирует свое глубокое убеждение автор «Воспоминаний». И обладая в этой области всей полнотой материалов, Анна Григорьевна раскрывает нам неведомые и неожиданные черты в личности своего мужа. Достоевский баюкающий детей, устраивающий им рождественскую елку, танцующий с женою вальс, кадриль и даже мазурку, как «завзятый поляк», под аккомпанемент детского органчика; творец «романа-мистерии», обнаруживающий тонкое понимание дамских нарядов вплоть до выбора туалетов для своей жены, питающий вообще пристрастие к изящным вещам — хрусталю, богемскому стеклу, вазам, художественным surtouts de table — все это дополняет неизвестными и характерными чертами доныне загадочный жизненный облик писателя.

А наряду с этими вкусами и склонностями Достоевского нам раскрывается не мало нового и области его духовных запросов и

творческой работы. Мы узнаем, как Достоевский простаивал часами, умиленный и растроганный, перед Сикстинской Мадонной, а Христос Гольбейна вызывал на лице его выражение ужаса, как перед припадком эпилепсии. Интерес Достоевского к архитектуре московских церквей, венецианских соборов и дворцов, его любимые картины в Дрезденских, Флорентийских и Базельских галереях, приемы и методы его литературной работы, его книжные вкусы и любимые авторы — все это, частично известное и ранее, получает здесь развитие, углубление, дополнения и значительно укрепляет базу для точных исследований.

Наконец, столь темная до последнего времени история рукописей Достоевского получает в этой автобиографии свое исчерпывающее разрешение. Описанная Анной Григорьевной и полная глубокого драматизма сцена дрезденского сожжения рукописей «Идиота», «Бесов» и «Вечного мужа», так же объясняет нам общее состояние рукописного фонда Достоевского, как и рассказ о найденной по возвращении в Петербург, после четырехлетнего пребывания за границей, корзины с первоначальными набросками «Преступления и наказания» и других произведений 60-х годов.

Воспоминания Анны Григорьевны прежде всего, конечно, дневник женщины, в котором вопросы любви, ревности, материнства, домашнего быта со всеми его мелочами и трудностями ложатся основным грунтом повествования и повсеместно окрашивают его. Но вместе с тем эта книга наряду с письмами Достоевского представляет важнейший источник для его биографии в самый значительный период его творческих сил, идущий от «Игрока» и «Преступления и наказания» к «Братьям Карамазовым» и «Речи о Пушкине».

IV

Личность автора этих мемуаров заслуживает специального внимания. Анна Григорьевна не только «жена Достоевского», она имеет свои личные и немаловажные заслуги перед русской культурой. Ее большое жизненное дело еще ждет обстоятельного обзора и всесторонней оценки.

Натура А. Г. Достоевской была создана для широкого восприятия разнообразных жизненных впечатлений. В ней счастливо сочетались противоположные и, казалось бы, часто несовместимые свойства: поклонница 60-х годов, причисляющая себя к «освободительному» поколению, и в то же время

ревностная исполнительница обрядов православной церкви, она совмещала повышенную нервность, быть может даже экзальтированность с железной волей и смелой решимостью в трудных житейских случаях. Широкие умственные и художественные интересы в ней уживались рядом с большим практицизмом и несомненной деловитостью. Свойственный ей некоторый мистицизм (вера в чудеса, в знамения свыше и вещие сны) нисколько не нарушал ее поразительной способности к систематизации всех житейских дел, всегда обдуманных у нее, рассчитанных и организованных до последних мелочей. Все это разнообразие свойств и вкусов направленное в сторону культа Достоевского, дало плодотворные результаты и заслуживает нашу благодарную память, а выполненное ею большое жизненное дело должно вызвать интерес и к ее личности.

Анна Григорьевна Достоевская (1846–1918) была представительницей особого типа русских женщин второй половины XIX века, — культурных, активных, фанатически преданных пленившей их идеологии. Неоднократно на протяжении своих воспоминаний она называет себя «современницей 60-х годов, твердо стоявших за право и независимость женщин», представительницей либерального поколения и проч. Это декларируется обычно не без некоторой гордости, и нужно признать, что Анна Григорьевна имела на это право. Она по натуре своей была родственна эпохе бурного оживления русской мысли и до конца сохраняла пленительные черты неутомимой деятельности и горячей преданности вдохновившему замыслу. На жизнь свою она смотрела как на принятый долг, постоянно стремясь превратить ее в подвиг. Если в юные годы Неточка Сниткина мечтала о естествознании и медицине, поступала в числе первых слушательниц на женские курсы, изучала стенографию, чтоб быть вполне независимой и не обременять собой маленькую семью, обладавшую несколькими домами в Петербурге, впоследствии выйдя замуж за Достоевского, она нашла свое призвание в служении творчеству великого писателя, связанного с ней судьбою. Через руки Анны Григорьевны прошли все произведения Достоевского от «Игрока» до «Братьев Карамазовых», и стенографические познания жены писателя оказались огромным облегчением в художественной работе Достоевского, совершенно преобразившим ее методы и систему.

Со смертью писателя, Анна Григорьевна принимается за распространение идей своего мужа, «всегда возвышенных и благородных», и с редкой неутомимостью выпускает одно за другим издания полного собрания его сочинений. Попутно она

организует в Старой Руссе школу имени Достоевского и учреждает при Московском Историческом музее специальный отдел, в котором сохраняются вещи, принадлежавшие писателю, огромное количество его рукописей, полная иконография в оригинальных портретах и гравюрах, все издания произведений Достоевского и за немногими исключениями почти вся критическая литература о нем на самых разнообразных европейских и восточных языках. Основанный ею Музей побуждает Анну Григорьевну взяться за сложный и обширный библиографический труд — описание всего собранного ею, т. е. другими словами, к полному перечню всех изданий Достоевского и всех произведений о нем. Опубликованный ею в 1906 году «Библиографический указатель сочинений и произведений искусства, относящихся к жизни и деятельности Ф. М. Достоевского», обнимающий до 5000 нумеров представляет собой уникум русской литературной библиографии. Наконец, в довершение этого огромного, ответственного и трудного дела — организации литературного наследия и памяти Достоевского — Анна Григорьевна заполнила последние годы своей долголетней жизни работой над своими воспоминаниями, мимо которых не пройдет ни один писатель, интересующийся личностью и судьбой творца русского философского романа.

У Анны Григорьевны еще при жизни ее создалась репутация человека делового, практического, оборотистого, подчас даже доводящего до крайних пределов свою деловитость. Сложному издательскому делу, в котором она самоучкой достигла блестящих результатов, у нее приходили учиться совершенно незнакомые люди, вроде графини С. А. Толстой. В опубликованных недавно воспоминаниях ее дочери Любови Федоровны Достоевской говорится: «Достоевский был удивлен легкости, с которой моя мать складывала большие числа и владела тяжелым нотариальным языком».

Но эта практическая умелость Анны Григорьевны вызывала не мало нареканий по ее адресу и в конечном счете даже бросила довольно густую тень на ее облик, совершенно заслоняя от нас подлинные заслуги этой редкой труженицы. Еще при жизни Анны Григорьевны создалось мнение о ней, как о прижимистом дельце, и даже в печати появились памфлетические рассказы о жене знаменитого писателя, жившего и умершего в крайней нужде, но оставившего своей вдове литературное наследие, превращенное ею в огромный капитал. До сих пор принято характеризовать А. Г. Достоевскую, как сухого дельца, опытного бухгалтера и активного инкассатора. Если такие характеристики, видимо, не лишены оснований, ими во всяком случае далеко не

исчерпывается личность и деятельность нашей мемуаристки.

Человек деловой, практический, знающий счет деньгам, Анна Григорьевна, конечно, в этом отношении была полной противоположностью детски наивного в денежных делах Федора Михайловича. Но этот контраст в их натурах, несомненно шел на пользу их общей жизни. Если сам Достоевский мог, как свидетельствует Анна Григорьевна, подписывать фиктивные векселя на огромные суммы, не решаясь отказать просителю, а подчас и ловкому дельцу, эксплуатирующему его доверие и младенческую непрактичность, Анна Григорьевна уже не только убережет его от таких сделок, но начнет активную борьбу с кредиторами, которую поведет умело, энергично и победоносно. Об этом свидетельствует целый отдел ее воспоминаний, в котором изложена тяжелая, упорная, изнурительная «борьба с кредиторами», обнаруживающая в жене писателя редкую энергию, сообразительность и даже, подчас, мужественную смелость.

Во всем этом, конечно, не мало практического умысла. Но едва ли можно упрекнуть за него Анну Григорьевну. Если мы вспомним, что этой «деловитостью» она не только оберегала спокойствие Достоевского, но, освобождая его от тяжелых забот, несомненно спасла его творчество, у нас едва ли хватит духу корить ее за излишний «практицизм». И если мы вспомним, прикинув соображения самого элементарного подсчета, что на 14 лет брака Достоевского падают 7 томов его полного собрания (т. е. больше половины всего написанного им за всю жизнь), то едва ли мы откажем деловитой Анне Григорьевне в нашей признательности и уважении. Если в результате ее житейской рассудительности для нас спасены хоть бы только несколько глав «Карамазовых» или «Бесов», которые могли бы при иных условиях никогда не увидеть света, то думается, что их переписчица заслуживает полного оправдания за свое умение наладить сносный жизненный режим своему мужу.

Да, конечно, Анна Григорьевна упорно и настойчиво вела свои счетоводные книги, покупала бумагу, бегала по типографиям, спорила с кредиторами, вела переговоры с издателями и книгопродавцами, стенографировала, переписывала, объявляла подписки, подводила балансы, становилась сама издателем, книгопродавцем, бухгалтером и даже простым писцом при творческой работе своего мужа. Это может показаться смешным и некрасивым, и это в сущности глубоко трогательно, как всякий незаметный, неэффектный и повседневный жизненный подвиг. Невольно вспоминается тот жонглер в рассказе Анатоля Франса, который принес Мадонне единственное, что он умел и мог, — свои прыжки, фокусы и

акробатические выверты. Но когда строгие жрецы закричали о кощунстве в храме, статуя сошла со своего пьедестала и отерла краем одежды чело утомленного жонглера.

Так и Анна Григорьевна делала, что могла и умела, в том храме мысли, в который привела ее судьба. Она не ломала своей натуры, действовала, боролась, устраивала дела своего мужа и в результате служила великому творческому духу, горевшему в нем. Поблагодарим же ее за это и запомним с признательностью ее имя в летописях нашей духовной культуры.

V

Быть может, несколько личных воспоминаний о встречах и беседах с А. Г. Достоевской окажутся полезными для дополнения ее хроники.

Мне пришлось встречаться с Анной Григорьевной зимой 1916–1917 гг. в Петербурге и в Сестрорецком курорте, видеть ее уже после революции и, стало быть, беседовать с ней приблизительно за год до ее кончины.

Несмотря на свои преклонные годы, Анна Григорьевна отличалась редкой умственной свежестью и бодростью. Беседы с ней доставляли глубокое наслаждение. Она могла долгими часами, почти без перерыва рассказывать о событиях минувшего, о семейных преданиях, о людях прошлого и особенно, конечно, о том, кто в течение пятнадцати лет был ее жизненным спутником и стал для нее навсегда предметом благоговейного культа.

— «Я живу не в двадцатом веке, я осталась в 70-х годах девятнадцатого. Мои люди — это друзья Феодора Михайловича, мое общество — это круг ушедших людей, близких Достоевскому. С ними я живу. Каждый, кто работает над изучением жизни или произведений Достоевского, кажется мне родным человеком».

Труд своей жизни Анна Григорьевна далеко не считала завершенным. «Мне 72 года, — говорила она, — но я еще не хочу умирать. И иногда надеюсь, что проживу, как покойница мать, до конца девятого десятка. Много еще работы впереди, далеко еще не завершены задача и труд моей жизни».

И седая женщина в наколке, с увядшим, но все еще чарующим лицом, ясными, умными серыми глазами и сохранившейся юной улыбкой, показывала вам, как всякому, кто интересуется творчеством Достоевского, рукописи своих мемуаров, драгоценные реликвии ее личного архива и обширной переписки ее мужа.

— «Мне всегда нужна была какая-нибудь „идея“ в жизни, —

продолжала с некоторым подъемом Анна Григорьевна. — я всегда была занята каким-нибудь делом, которое захватывало меня всецело. Даже наше имение на Кавказе я приобрела для своих внуков с особой целью: в жизни каждого бывают минуты, когда необходимо уединиться, вырваться из обычной колеи, пережить свое горе в стороне от обычной суеты. Пусть же мои внуки, — думала я, — имеют такое убежище, пусть оно послужит им в трудные минуты и поможет им пережить их. — И я глубоко убеждена, что в таком постоянном осуществлении своих замыслов — единственный путь к счастью. И я не могу пожаловаться, — я познала его. Иногда по вечерам на Кавказе, сидя в тишине сада и любуясь закатом, я мысленно спрашиваю: Господи! за что ты мне дал такую счастливую жизнь? Боже, как мне благодарить тебя за нее?»

— «Конечно, и мне знакомы тяжелые удары. Последний из них постиг меня сравнительно недавно, — заметно омрачается Анна Григорьевна, переходя к тяжелому впечатлению своей старости. — Вы можете себе представить, — продолжает она с заметным волнением, — какое ужасное впечатление произвело на меня несколько лет назад опубликование письма Страхова (об изнасиловании Достоевским малолетней), в котором он называет Феодора Михайловича злым и развратным человеком. У меня потемнело в глазах от ужаса и возмущения. Какая неслыханная клевета! И от кого же она исходит? От нашего лучшего друга, от постоянного нашего посетителя, свидетеля на нашей свадьбе — от Николая Николаевича Страхова, который просил меня после смерти Феодора Михайловича поручить ему написать биографию Достоевского в посмертном издании его сочинений. Если бы Николай Николаевич был жив, я, несмотря на мои преклонные годы, немедленно бы отправилась к нему и ударила бы его по лицу за эту низость».

Бледные щеки Анны Григорьевны заливает при этих словах румянец негодования, глаза загораются молодым огнем, голос звенит от возмущения и обиды. В эту минуту из-за ее благообразного облика милой старушки явственно выступает образ молодой женщины, по известному портрету-заметке Виктора Боброва на полях лучшего гравюрного изображения Достоевского. Тот же пристальный горящий взгляд вспыхивает под четко очерченными бровями.

— «Я решила тогда не выступать с опровержениями в печати. Но ответ Страхову я даю в моих „Воспоминаниях“ — книге, которая увидит свет только после моей смерти. Она объяснит многое в личности моего покойного мужа. Мне хотелось бы повторять всем то, что я ответила Льву Толстому на его вопрос:

„Какой человек был Достоевский“? — „Это был, — ответила я, — самый добрый, самый нежный, самый умный и великодушный человек, каких я когда-либо знала…“ И недавно мне пришлось повторить это в совершенно других обстоятельствах».

И Анна Григорьевна с улыбкой передает эпизод, которому, видимо, придает значение.

— «Вы знаете, что в Мариинском театре готовятся теперь к постановке оперы молодого композитора Сергея Прокофьева на сюжет „Игрока“ Достоевского. Композитор не осведомился об авторских правах нашей семьи, и нам пришлось заявить об этом. Дело уладилось. Но в прошлое воскресенье Прокофьев нанес мне визит, чтобы лично загладить ошибку. Он привез мне партитуру своей оперы с авторским посвящением. В обмен он попросил меня написать что-либо в его альбом. Напрасно я отказывалась, пришлось уступить его настояниям. Но когда я уже взялась за перо, молодой музыкант заявил мне: „Должен предупредить вас, Анна Григорьевна, что альбом этот посвящен исключительно солнцу. Здесь можно писать только о солнце“. И знаете, что я написала?»

Я вспомнил об излюбленных Достоевским косых лучах заходящего солнца, о большом, пышном и славном закате в рассказе юродивой, о закатывающемся солнце у английского собора в «Подростке», где солнце — как мысль Божия, а собор — как мысль человеческая.

Но Анне Григорьевне не нужно было вспоминать. — «Нет, — сказала она мне, — я просто написала: „Солнце моей жизни — Феодор Достоевский. Анна Достоевская“».

Нужно было слышать, с какой сияющей гордостью и счастьем произнесла Анна Григорьевна эти слова, чтобы понять, какая глубокая жизненная правда дышала в них.

В последний раз я виделся с Анной Григорьевной уже после революции, в средних числах марта 1917 г. В своем сестрорецком уединении она показывала мне комнату и коридоры, ставшие также одной из арен происходивших событий.

— «Мы, конечно, знали здесь о всех событиях в Петрограде, но не ожидали, что они перебросятся к нам. Между тем, на третье или четвертое утро мы видим из окна нашего пансионата, как огромная толпа рабочих сестрорецкого оружейного завода направляется к курорту, вооруженная, с флагами, как на осаду. С какой целью — мы не могли понять. К нашему ужасу, толпа направлялась прямо к нашей гостинице, и через несколько минут мы услышали внизу хлопанье дверей и топот ворвавшейся массы, заполнившей весь нижний этаж нашего здания. Я заперлась здесь, в моей комнате, с ужасом думая о том, что все эти дорогие для

меня вещи, все эти портреты, кипы рукописей, письма и книги обречены на гибель. Через несколько минут я слышу, как шум перебросился и к нам во второй этаж, и как мимо моей комнаты с шумным говором, криками и восклицаниями проносится толпа. Еще несколько мгновений и за дверью моей определенно сосредоточивается шумное оживление. До меня доносится обрывок фразы с именем Достоевского. В дверь мою раздается, к удивлению моему, сдержанный и почтительный стук. Перекрестившись, я открываю дверь и обращаюсь к шумной ватаге с мольбой отнестись по-человечески к старой женщине. Один из вожаков поторопился успокоить меня. „Мы знаем, кто вы, и ничего дурного не причиним вам. Нам необходимо только взглянуть в вашу комнату“. И действительно, они ограничилась простым внешним обзором, не производя обыска».

— «Оказывается, рабочие искали скрывшегося Протопопова. Кем-то был пущен слух, что он прячется в сестрорецком курорте. Слух оказался ложным. Протопопова не нашли, но зато неожиданно разыскали у нас Макарова. Здесь в пансионе многие были свидетелями тяжелой сцены, как бывший министр пробовал скрыться, высылая к рабочим свою жену с иконой».

Странно было слышать спокойный в даже сочувственный рассказ о таких замечательных сценах мартовских дней из уст той, которая переписывала в свое время гневные прорицания Достоевского о будущей русской революции.

Надежды Анны Григорьевны на долгую «до девятого десятка жизнь» не исполнились. Она скончалась 9 июня 1918 г. в Ялте семидесяти двух лет. Предполагаемые планы новых работ этой неутомимой труженицы оказались невыполненными[106].

Но Анна Григорьевна может безмятежно покоиться вечным сном на далеком южном кладбище. Она прожила свою жизнь недаром. В тишине, в тени, в неизвестности она с юных лет творила свое большое дело и сумела довести его до конечных результатов. Разнообразие ее занятий так же поражает, как и неослабная интенсивность ее деятельности. Книгоиздатель и книгопродавец, стенограф и библиограф, архивариус и коллекционер, мемуаристка и биограф, комментатор и основательница музея и школы — Анна Григорьевна не мало поработала на своем веку.

А главное — она сумела переплавить трагическую личную жизнь Достоевского в спокойный и счастливый период его последней поры. Анна Григорьевна, несомненно, продлила жизнь своему мужу и этим спасла для нас несколько великих книг. Недаром Достоевский называл ее в письмах к друзьям своим «ангелом-хранителем» и посвятил ей свое последнее

завершающее произведение «Братья Карамазовы». Анна Григорьевна заслужила эту великую честь, и, конечно, имя ее стоит недаром на первой странице одного из величайших творений мировой литературы. С глубокой мудростью любящего сердца ей удалось разрешить труднейшую задачу — быть жизненной спутницей нервнобольного человека, бывшего каторжника, эпилептика и глубоко трагического творческого гения.

«Воспоминания А. Г. Достоевской» — свидетельство о жизни, полной заслуг, благородной активности, неутомимой культурной работы, часто в тяжелых и неблагоприятных условиях. Но вместе с тем они могут служить замечательным образцом того трудного и редкого жизненного явления, которое зовется деятельной любовью.

Беседы с Леонидом Андреевым



В критической литературе о Леониде Андрееве мы находим немного сведений о его художественных вкусах и читательских интересах. Обычные указания критики на его пристрастие к Эдгару По, Гюго или роману приключений относятся скорее к выводам исследователей, чем к свидетельствам самого писателя. Быть может, предлагаемые страницы воспоминаний о нескольких встречах с Андреевым смогут отчасти пополнить этот пробел и в некоторых пунктах определить с его собственных слов главные вехи пройденной им литературной школы, в центре которой неизменно находился Достоевский.

* * *

Знакомство мое с Андреевым относится к осени 1916 г. Писатель жил в то время в Петербурге, на углу Мойки и Марсова поля. С чувством признательной памяти я должен отметить, что появившаяся тогда в «Вестнике Европы» моя статья о композиции романов Достоевского обратила на себя внимание Андреева. Ему показалась близкой и, вероятно, отвечающей его собственной поэтике формула «авантюрно-философского романа» и попытка установить связь между знаменитыми созданиями Достоевского и забытым бульварным творчеством, уголовным фельетоном, литературой ужасов, «школой кошмара» и проч. Мысль о том, что роман Достоевского представляет собой как бы философский диалог, раздвинутый в эпопею приключений и словесно сливающий Платона с Эженом Сю, заинтересовала Андреева и стала предметом нашей первой беседы.

Но прежде всего — несколько слов об обстановке разговора и внешнем облике моего знаменитого собеседника.

Андреев, достигший в то время 45-летнего возраста, находился как бы на переломе, отделяющем эпоху зрелости от первых прикосновений близящейся старости. В фигуре его — грузной и даже несколько тучной — уже не было ничего молодого, гибкого или стройного. Тяжесть тела, быть может, деформированного сидячей жизнью, отражалась на свободе движений и особенно на походке Андреева. Во время беседы он любил расхаживать большими шагами по серебристому бобрику своего огромного кабинета, высоко откидывая голову и отбрасывая нервными движениями пряди падающих волос.

Лицо писателя сохраняло всю пленительность его ранних портретов. При первой же встрече, увидев фигуру, знакомую по стольким изображениям, я невольно залюбовался редкой красотой этого сильного и одухотворенного облика.

Бледное лицо в рамке черных волос, лишь в немногих местах прорезанных белыми нитями, поражало сочетанием правильности, энергии и напряженной выразительности своих резких черт.

Портрет Серова, кажется, лучше всех передает задумчивую и несколько страдальческую прелесть этой прекрасной мужской головы.

В обращении с окружающими Андреев держал себя на редкость просто и благожелательно. В беседе его не было ничего патетического, в манерах — ничего величественного. Человек, относящийся с вниманием и симпатией к своему новому собеседнику, словно стремящийся всячески забыть о своей славе и никого не подавлять ею — таков был общий тон разговора и манеры.

Письменный стол находился в глубине комнаты. Над ним висела огромных размеров картина в черной раме: не то сатана, не то падший ангел простирал большие крылья над остроконечными горными уступами (передаю лишь запомнившееся общее впечатление). Никаких красок — все было зарисовано густым черным углем по серому фону. Возможно, что это была одна из работ самого писателя, который, как известно, увлекался подчас живописью.

У одного из окон стоял длинный дубовый почти пустой стол, напоминающий верстак. На нем небольшая электрическая лампа с особым металлическим абажуром, пишущая машинка и кипа приготовленных больших листков чистой бумаги.

— Вот мой, рабочий стол, — указал Андреев. — Теперь я работаю почти исключительно ночью. Раньше приходилось с увлечением работать и днем. «Мысль», «Василия Фивейского», «Рассказ о семи повешенных» я писал днем[107].

Почерк у меня скверный. — как видите, пользуюсь машинкой. И считаю, что оно и в стилистическом отношении лучше. Какое-нибудь слабое, неудачное выражение в рукописи легко проскочит и прикроется почерком, а на машинке не простучишь его. Ляжет печатью на бумагу и станет нестерпимым для глаза. И помучишься, и отыщешь то единственное настоящее слово, которое соответствует оттенку твоей мысли.

Андреев охотно говорил о методах своей работы.

— Я много учился писать. Всматривался в приемы больших писателей. Спрашивал себя постоянно: как это сделано? Учился у них языку. Особенное значение имели для меня в эти годы ученичества Лев Толстой и Гаршин. У них-то я и научился рассказывать и писать. Их я считаю до сих пор нашими лучшими повествователями, самыми увлекательными и возбуждающими. Трудно писать «интереснее» их. Знаю, что моя манера совершенно иная, и все же сколько им я обязан им!

— Я учусь и у писателей-современников. Чехов раскрыл мне многое в нашем искусстве. Но достигнуть совершенства его живописи почти невозможно. Рядом с ним такой прекрасный художник, как Куприн, кажется тяжелым и неповоротливым. Он словно пишет на массивных, плотных стенках и пишет прекрасно, но живопись его непроницаема, непрозрачна. Чехов же выводит свой рисунок на чистом стекле, — и я вижу все очертания, все краски его живописи, но за ней как бы просвечивает небо…

— Каким, в сущности, несчастным был Чехов в жизни. Ему словно суждено было не доходить до желанной цели, мириться с относительным. Он всю жизнь мечтал написать роман, но остановился на повестях, а прославился маленькими рассказами.

Он хотел жить в просторной русской усадьбе и поселился в своем тесном Мелихове. И то же в личной жизни… Как-то во всем судьба фатально не доводила его до полного осуществления его желаний и примиряла с приблизительным… Большая, глубокая драма…

— Из ушедших русских писателей мне ближе всех Достоевский. Я считаю себя его прямым учеником и последователем. В душе его много темного, до сих пор неразгаданного, — но тем сильнее он влечет к себе…

И Андреев с жадным вниманием выслушивает все, что я могу сообщить ему о личности Достоевского по рассказам его вдовы. Он с особенным вниманием выслушивает гневную отповедь Анны Григорьевны покойному Страхову за его знаменитое письмо к Толстому.

В этом письме, как известно, Страхов определяет Достоевского, как человека «злого, завистливого, развратного», одержимого «животным сладострастием», совершенно чуждого «движениям истинной доброты» или настоящей сердечности. Эта убийственная характеристика завершается знаменитым обвинением Достоевского в тяжком преступлении против нравственности: «Его тянуло к пакостям, и он хвалился ими. Висковатов[108] стал мне рассказывать, как он похвалялся, что… в бане с маленькой девочкой, которую привела ему гувернантка. Заметьте при этом, что, при животном сладострастии, у него не было никакого вкуса, никакого чувства женской красоты и прелести. Это видно в его романах. Лица, наиболее на него похожие, — это герой „Записок из подполья“, Свидригайлов в „Преступлении и наказании“ и Ставрогин в „Бесах“. Одну сцену из Ставрогина (растление и пр.) Катков не хотел печатать, а Достоевский здесь читал ее многим… При такой натуре он был очень расположен к сладкой сентиментальности, к высоким и гуманным мечтаниям, и эти мечтания — его направление, его литературная муза и дорога. В сущности, впрочем, все его романы составляют *самооправдание,* доказывают, что в человеке могут ужиться с благородством всякие мерзости…»

— Я этому не могу поверить! — воскликнул Андреев. — Объясняю себе всю эту историю иначе. Достоевский мог сам себя оклеветать, мог возвести на себя отвратительный и ужасный поклеп, чтобы унизить презираемого собеседника, мог, наконец, в галлюцинации представить себе никогда не происходившую возмутительную сцену и поверить ей и мучиться угрызениями… Но совершить такую низость он не мог.

Андреев говорил с уверенностью зоркого чтеца человеческой души в самых ее темных и неразгаданных страницах. Этот очерк

сложных душевных изломов Достоевского вполне подтверждает отзыв об Андрееве Горького: «Во всем, что касалось темных сторон жизни, противоречий в душе человека, брожений в области инстинктов — он был жутко догадлив».

— Как же отнеслась к этому страховскому обвинению Анна Григорьевна Достоевская? — заинтересовался Андреев.

Я излагаю ему происходивший незадолго до того наш разговор с вдовой писателя.

— Не знаю, сумеет ли Анна Григорьевна опровергнуть это обвинение, — заметил Андреев, — но в основе она, конечно, права. Как бы ни был сложен вопрос о «греховности» Достоевского, Страхов в своем письме проявил изумительное легкомыслие. Нельзя чернить и позорить на вечные времена великого писателя на основе каких-то сомнительных и темных слухов…

В связи с этой беседой о сладострастии творца «Карамазовых» я прочел Андрееву, в одно из моих следующих посещений, отрывки из неизвестных страниц Достоевского, в то время приготовляемых мною к печати. Особенный интерес для нашей беседы представлял замечательный отзыв Достоевского о «Египетских ночах».

О поэме Пушкина Достоевский говорит мимоходом в одной из своих анонимных полемических статей начала 60-х годов. Но мимолетное замечание, вызванное тогдашними журнальными спорами, разрастается под его пером в глубокий художественно-философский этюд. Давний пушкинист сказывается и в оценке поэтической формы «Ночей» и в поразительном психологическом портрете Клеопатры, поистине не имеющем себе равного во всей нашей пушкиниане.

Замечательно, что Достоевский начинает с протеста против оценки «Египетских ночей» как *фрагмента,* и решительно признает их «самым полным, самым законченным произведением нашей поэзии». Он особенно настаивает на том, «что развивать и дополнять этот фрагмент в художественном отношении более невозможно», что Пушкин достиг своей цели — представить момент римской жизни, — «но так, чтобы произвести им наиполнейшее духовное впечатление, чтобы передать в нескольких стихах и образах весь дух и смысл этого момента…» «И Пушкин достиг этого, и достиг в такой художественной полноте, которая является нам, как чудо поэтического искусства… Подробности доведены именно до того предела, что прибавьте еще хоть одну какую-нибудь лишнюю подробность, и цельное впечатление картины, может быть, исчезло бы перед вами. Тут все составляет один аккорд, каждый удар кисти,

каждый звук, даже ритм, напев стиха, — все приноровлено к цельности впечатления…»

Это мнение Достоевского представляло в то время и некоторый злободневный интерес. Только что появилось в печати продолжение «Египетских ночей» Валерия Брюсова. Андреев вполне разделял мнение Достоевского и очень советовал мне опубликовать отдельно эту страничку забытой критики в связи с оживлением критических толков вокруг «Египетских ночей».

Но особенное впечатление на моего слушателя произвела характеристика Клеопатры у Достоевского. Он определяет египетскую царицу как представительницу общества, которое изжило себя, совратилось, в холодном отчаянии предчувствует перед собою бездну и готово в нее обрушиться. Ей скучно…

> «Она уже изведала все тайны любви и наслаждений, и перед ней маркиз де Сад, может быть, показался бы ребенком. Разврат ожесточает душу, и в ее душе уже давно есть что-то, способное чувствовать мрачную, болезненную и проклятую радость отравительницы Бренвилье при виде своих жертв… Страсть уже пробежала ядовитой струйкой по ее нервам. О, теперь и ей хотелось бы, чтобы приняли ее чудовищный вызов. Сколько неслыханного сладострастия и неизведанного еще ею наслаждения! Сколько демонского счастья целовать свою жертву, любить ее, на несколько часов стать рабой этой жертвы, утолить все желания ее всеми тайнами лобзаний, неги, бешеной страсти и в то же время сознавать каждую минуту, что эта жертва, этот минутный властелин ее, заплатит ей жизнью за эту любовь и за гордую дерзость своего мгновенного господства над нею! Гиена уже лизнула крови: ей грезится теплый пар ее: он будет ей грезиться и в последнем моменте наслаждения. Бешеная жестокость уже давно исказила эту божественную душу и уже часто низводила ее до звериного подобия. Даже и не звериного: в прекрасном теле ее кроется душа мрачно-фантастического, страшного гада: это душа паука, самка которого съедает, говорят, своего самца в минуту своей с ним сходки. Все это похоже на отвратительный сон. Но все это упоительно, безмерно-развратно и… страшно… И вот, демонский восторг наполняет душу царицы, и она гордо бросает свой вызов»…

Андреев с напряженным вниманием следил за этой поразительной психологической живописью. «Так вот за что

любил Пушкина Достоевский», — произнес он задумчиво.

Мы прочитываем затем один из немногих опытов художественной критики Достоевского — его статью о выставке в Академии художеств в 1861 г. Большую часть статьи занимает разбор картины молодого художника Якоби «Привал арестантов». Эстетический разбор Достоевского все время перемежается с его личными каторжными наблюдениями, создавая совершенно беспримерный образчик своеобразнейшей critique d'art.

— Этот отзыв о картинах обнаруживает в каждой строке великого художника. Заметьте, как он описывает арестантов на картине Якоби. Один из них стаскивает перстень с пальца умершего товарища. И вы чувствуете, что эта деталь картины говорит Достоевскому бесконечно много, раскрывает ему целые миры человеческих отношений, обрывков жизни, чувств и страданий. Вы понимаете, что он мог бы сейчас написать целый рассказ «Перстень», — и какой жуткий, какой тяжелый и горестный рассказ! Это не критик пишет о картине, это художник, и каждый образ вызывает перед ним вереницы образов, и над каждой деталью здесь роятся и поднимаются целые сонмы представлений и видений… Мне кажется, я сам бы сейчас написал рассказ «Перстень»…

Был ли написан этот рассказ, мне неизвестно, но вскоре я узнал, что наши беседы о Достоевском и чтения его забытых страниц не прошли бесследно. В одно из следующих моих посещений Андреев сообщил мне, что его недавние раздумья о Достоевском отлились в новое произведение. Он написал драму, в центре которой — образ Достоевского.

— Тема меня необыкновенно увлекла. Я написал эту пьесу чрезвычайно быстро: она задумана, записана и отделана в одну неделю.

Речь шла о «Милых призраках».

— Не подумайте, что я взялся за драматизацию биографии Достоевского. Нисколько! Он даже носит в пьесе другую фамилию. Я избегаю всякой историчности. Я стремлюсь дать общий психологический облик молодого Достоевского на фоне тех лиц и впечатлений, которые отложились впоследствии творческими образами в его созданиях. Юный Достоевский живет среди Мармеладовых, Лебядкиных, пьяниц, шутов, проституток, загнанных и гордых девушек. Он с ними сталкивается, наблюдает их, вбирает в себя впечатления, которые отольются со временем в образы Аглаи или Сонечки и развернутся в огромные драмы Раскольникова или «Идиота». Избыток жизненного страдания поражает молодого писателя и подготовляет в нем будущего изобразителя «Униженных и оскорбленных»… Из биографии

Достоевского взят только его образ, — как я его понимаю — и один эпизод: ночное посещение Достоевского знаменитым критиком и поэтом, пораженными его первым романом. Эта великая минута посвящения в писатели, которую Достоевский считал счастливейшей в своей жизни, у меня сохранена полностью, хотя я и отступаю здесь кое в чем от действительности.

— Мне кажется, — продолжал Андреев, — что мне удалось дать новый опыт построения драмы. Вокруг центрального лица заплетаются и развертываются события, отдаленно напоминающие нам страницы знакомых и любимых книг, при чем все происходящее раскрывает нам во всех ее томительных противоречиях измученную и великую душу. Сквозь создания Достоевского к его жизни и духу — вот мой путь. Не знаю, историчен ли Достоевский моей пьесы, но думаю, что в каком-то важнейшем плане он глубоко подлинен… Впрочем, скоро сможете судить: пьеса пойдет в Александринке.

Вскоре действительно состоялась премьера «Милых призраков». Роли были распределены между лучшими силами театра. Играли Давыдов, Тимэ, Коваленская, Уралов. Пьеса имела успех у молодежи, и Андреев, видимо, чувствовал себя глубоко удовлетворенным этим теплым приемом. Но в личном разговоре он, казалось, признавал неполную удачу этого драматического опыта.

— Публика не почувствовала трагизма моего Таежникова (герой, воплощающий Достоевского): возвышенность его мысли, душевное боление человеческим страданием, великое милосердие в плане творческих вдохновений — и рядом с этим какая-то суровая душевная складка, неприязнь к конкретному «ближнему», внутренний холод и даже жестокость к любящему существу…

— Вы все-таки, Леонид Николаевич, согласились с отзывом Страхова?

— Кое в чем, может быть. Но не в главном. Глубокие противоречия свойственны гениальному сознанию, но самый факт великого творчества исключает возможность грязного преступления. Не знаю, достаточно ли это чувствуется в моей пьесе, дошло ли это до зрителей, понят ли мой замысел… Публика александринских премьер не очень чутка. Мне кажется, в Москве, у Незлобина, пьеса будет иметь больший успех, чем в Петербурге.

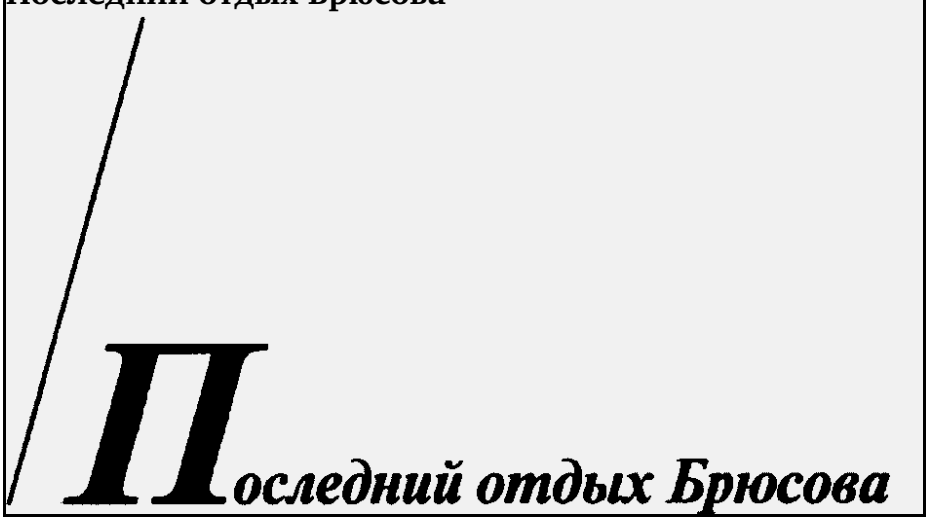
Через несколько дней я снова встретился с Андреевым. Только что было получено известие о пожаре в московском театре Незлобина.

— Горят мои «Милые призраки»! — с неподдельной горестью воскликнул Андреев.

Этому опыту литературной реставрации суждено было стать его последней пьесой. Если судить по воспоминаниям о ее первой постановке, нужно признать, что опыт литературной реставрации не вполне удался драматургу. Пьеса о Достоевском носит отпечаток «студенческих пьес» Андреева и выдержана в том же стиле взаимных исповедей, вдохновенных предсказаний, лирики и надрыва. Подлинный колорит Достоевского отсутствует, несмотря на петербургские углы и населяющих их «падших женщин», «бывших людей» и нищих студентов. Это в лучшем случае только ослабленные вариации на темы Раскольникова или Мышкина.

Но, может быть, не случайно это творческое обращение Андреева, почти перед завершением его жизненного пути, к образу писателя, признанного им своим главным наставником и вдохновителем. Этим лучше всего определилась литературная школа автора «Тьмы». Достоевский действительно был для него, как Вергилий для Данте, lo maestro e l'autore, и в этом смысле глубоко знаменательна та прощальная хвала «великому учителю», которая так явственно прозвучала в последней драме Леонида Андреева.

Последний отдых Брюсова



1

Образ Брюсова-человека сложился так же четко в сознании его современников, как и синтетический облик его торжественной

и строгой поэзии. Житейская личность Валерия Брюсова давно уже выразилась в законченных и отчетливых формах, столь же деспотически непререкаемых, как и иная вековая легенда. Замкнутая суровость, умение постоянно выдерживать пафос расстояния между собой и людьми, уклонение от дружеских сближений, равнодушие к вызываемой вражде, — такими резкими чертами определялось лицо поэта, столь же строгое и для всех официально-одинаковое, как профиль властителя, отчеканенный на бесчисленных медалях.

Человек-статуя с великолепной латинской надписью на цоколе, — таким представлялся подчас этот поэт-редактор, профессор, ректор, организатор и строитель в поэзии, науке и жизни. Недаром сам он сказал о себе:

Ах, слишком долго с маской строгой
Бродил я в тесноте земной…

Холод, столь ценимый в себе покойным поэтом, решительно сказывался на его отношениях к людям. «Мефистофель в черном сюртуке», назвал его Андрей Белый:

Застывший маг, сложивший руки —
Поэт безвременной весны…

В человеческом обществе Брюсов всегда являлся словно под забралом, покрытый непроницаемыми доспехами, вооруженный и под щитом. Таким замкнутым, холодным, одиноким и вызывающим он прошел по жизни и сошел в могилу. И нам, наблюдавшим этот сложный, резко выразительный, необычайный и в своеобразии своем заманчиво прекрасный человеческий облик, надлежит зачертить теперь хотя бы беглыми и приблизительными штрихами лицо одного из великих русских поэтов, отмеченное таким интригующим, таким «необщим выражением».

2

Несколько встреч с Брюсовым в Москве оставили во мне впечатление холодной замкнутости и одиночества поэта на людях.

Впервые я увидел Брюсова осенью 1913 года. К. И. Чуковский заехал со мной в помещение Литературно-художественного

общества, и мы провели часть вечера за столиком клуба в оживленной беседе на литературные темы. Брюсов в то время еще сохранял свой молодой облик. Клин черной бородки заострял его узкое лицо, еще совершенно не отмеченное тем налетом усталости, которое впоследствии легло на него. Он был бодр, активен, возбужден своими достижениями и проектами, быстро и стремительно говорил о них, все время оставаясь в каком-то своем, строго обособленном плане, не допуская ни малейшего отклонения от линии любезности в сторону интимности или шутки. Он информировал, обменивался мнениями, делал замечания, часто с явным интересом к теме разговора, но с каким-то бесстрастно отсутствующим тоном, как проспект издания, рецензия или протокол.

Меня поразило, что разговор Брюсова был лишен столь обычных для речи поэтов свойств образности, красочности, парадоксальности, яркой и повышенной впечатлительности. Все было точно, отчетливо, богато фактами, чрезвычайно разумно и даже как-то деловито и схематично.

Помнится, речь шла о выходившем тогда полном собрании сочинений и переводов Брюсова, предпринятом издательством «Сирин» в 25-ти томах. К. И. Чуковский выразил свое изумление по поводу огромного объема этого издания. — «Nulla dies sine linea» — бесстрастно ответил Брюсов, сообщая сухим латинским афоризмом завершающий и характерный штрих всей своей беседе.

Мне пришлось вторично увидеть Брюсова девять лет спустя — зимою 1922 года. Попав на заседание Академии художественных наук, я не сразу узнал его. Поэт сидел в шубе, в косматой шапке — как Некрасов на известном портрете — и на фоне мехового воротника белела совершенно седая бородка. Только пронзительные и яркие глаза поэта так же искристо сверкали из-под густых, заметно седеющих бровей.

Брюсов читал доклад «Об изучении стиха». Это был реферат не столько теоретического, сколько скорее методического характера. Речь шла о практических заданиях новейшего стиховедения и путях их разрешения. В идее и построении доклада в полной мере сказывалась склонность Брюсова к организации научных работ, к большой планировке сложных ученых задач. Тонкая дифференциация вопроса, отчетливое проведение основных разделов, удачное соотношение всех рубрик и группировок, ясная обрисовка каждого отдела с детальным перечислением его ответвлений, — все это было облечено в обдуманную терминологию, рационально разъясняющую сущность поставленных трудных проблем. Стихология Брюсова

признана теперь, как известно, во многом спорной, но ему во всяком случае нельзя отказать в выработке удобного, практически целесообразного плана «изучения стиха». Это особенно чувствовалось при устном изложении его тезисов, когда умелый организатор большой коллективной работы так решительно господствовал не только над поэтом, но даже над мыслителем-ученым.

Через год я снова встретился с Брюсовым на заседании «Комиссии по изданию критиков и публицистов» под председательством общего редактора серии Л. Б. Каменева. Обсуждался общий план издания, в состав которого должны были войти представители передовой общественной мысли, преимущественно социалистического уклона. Вырабатывался список авторов, в который входили наряду с корифеями русской критики такие имена, как Пнин, Ткачов, Серно-Соловьевич. Брюсов молча следил за прениями и вдруг совершенно неожиданно, в явном разрыве с общим характером плана и дебатов, внес предложение:

— Следует издать литературно-критические статьи В. В. Розанова тем более, что имеются еще неизданные рукописи его.

Председатель с улыбкой указал на полное несоответствие названного автора с основной идеей серии и составом ее участников. Предложение само собой отпало. Помнится, вскоре Брюсов встал из-за стола и стал быстро и нервно шагать по большому залу, многократно чертя прямоугольники в различных направлениях. В нем было нечто, напоминающее быстро шагающего по клетке тигра с равнодушным и неподвижным взглядом. Как всегда, он производил впечатление замкнутого, изолированного, непримиримого, одинокого сознания.

— Таким неизменным и верным своему основному облику запомнился мне Брюсов на всех заседаниях, лекциях, собраниях, докладах. Таким мне пришлось его видеть на административных заседаниях Литературно-Художественного института, на докладах его в Пушкинской Комиссии Общества любителей российской словесности, на торжественных чествованиях его 60-летнего юбилея в Большом театре и в Академии, когда он особенно, казалось, хотел отрезать себя от докладчиков, делегатов, поэтов.

Всегда и всюду его внешний вид приводил на память его давнишние строки:

Мы беспощадно одиноки
На дне своей души-тюрьмы.

И только перед концом его жизни, за месяц-полтора до смерти его, мне пришлось увидеть совершенно иной облик Валерия Брюсова, разительно непохожий на ту сурово-непроницаемую маску, которую поэт привык носить среди людей.

3

Август 1924 года Валерий Брюсов проводил в Коктебеле, в гостях у Максимилиана Волошина. Собравшееся здесь обширное общество поэтов, ученых, художников и музыкантов во главе с гостеприимным хозяином сумело создать оживленную, культурно-насыщенную атмосферу, которая, видно, пришлась по вкусу Брюсову. Приехав на несколько дней, он провел в Коктебеле почти весь месяц.

Общее оживленное настроение захватило его, и вскоре он сам стал заметно способствовать этому бодрому темпу жизни.

Впрочем, это сказалось не сразу. Некоторая отчужденность от общества заметно ощущалась в первые дни. В обычных вечерних чтениях Брюсов вначале не принимал участия — ни обсуждением чужих стихов, ни чтением своих. Кажется, только на третий вечер он выступил как поэт, прочитав большой цикл стихотворений, написанных за последние годы. Брюсов читал около двух часов, развернув перед слушателями результаты громадной поэтической работы. Но, несмотря на большое разнообразие тем, замыслов, стиховых приемов, было ясно, что эта ученая, изобретательная и какая-то неживая поэзия совершенно не доходит до слушателя. Все стихи производили неотвязное впечатление «сенилий», отмеченных громадным мастерством, тонким уменьем, гибкой и богатой техникой, но лишенных подлинных творческих импульсов. Своих политических стихотворений последних лет Брюсов почему-то не читал, это были скорее фрагменты какой-то «научной поэзии» об электронах, координатах, параллелограммах, амперах. Мелькали имена Эйнштейна, Тэна, Пифагора, Риккерта, Маха, Уэллса, Ницше. Звучали строфы вроде:

Путь по числам? — Приведет вас в Рим он
(Все пути ума ведут туда).
Тоже в новом — Лобачевский, Риман,
Та же в зубы узкая узда.

Такие сложные, изощренные и трудные эксперименты, вызывавшие в сознании слушателя скорее какое-то утомление,

чем оживление, составляли почти сплошь эту партию последних стихов Брюсова. И только одна тема звучала живой, глубокой, болящей и надорванной нотой: это была тема старости и близкой смерти. Как в творчестве молодого Брюсова, обдуманные словесные опыты оживали и загорались от темы сладострастия, так теперь эти стихотворные штудии приобретали драматизм и движение от мотива близкого конца:

И раньше было: жизнь межила
Пути, чтоб вскрыть иные дали…
Но, юность, юность билась в жилах,
Сны, умирая, новых ждали.

И вот — все ночь. Старик упрямый,
Ты ль в сотый круг шагнешь мгновенно?
А сталь стилета входит прямо,
И яд шипит по тленным венам.

В этом звучало подлинно трагическое переживание поэта, которое неожиданно сообщало тон глубокого волнения общей массе этих мастерски сработанных и сухих строф.

Чтения эти мало сблизили поэта с его аудиторией. И только понемногу Брюсов перешел какую-то заветную черту, отделявшую его от людей, заметно преобразился, вступил в общий круг жизни. Он стал не только участником, но и руководителем многих «литературных игр» и культурных развлечений.

Одной из таких забав, всецело организованной им, были стихотворные конкурсы. По вечерам на большой террасе, при многолюдном стечении всех обитателей дачи, устраивался турнир поэтов. Каждый присутствующий подавал записку с предлагаемой темой. Из общей массы извлекались три записки. Конкурирующие поэты по общему согласию останавливались на одной из них, обязательной для всех участников конкурса. Правила состязания сводились к следующему: стихотворение должно быть непременно рифмованным, размер его от 8 до 20 строк, срок подачи одинаковый для всех — через полчаса на первом конкурсе или час — на втором. За пять минут до этого момента рожок, сзывавший обычно на обед, возвещал об окончании положенного срока. Поэты прочитывали свои стихотворения, после чего избранное жюри определяло лучшее произведение. Решение его санкционировалось всем собранием. Такой «статут» был предложен Брюсовым и принят всем обществом.

В стихотворных конкурсах принимали участие, помимо самого Брюсова, Максимилиан Волошин, С. В. Шервинский, поэтесса Адалис, П. Н. Зайцев и пишущий эти строки. Во главе жюри находился Андрей Белый.

Для первого конкурса остановились на теме «Женский портрет».

Конкурирующие разошлись на полчаса.

Так как занимаемое мною помещение находилось рядом с комнатой Брюсова, я в продолжение получаса явственно слышал быстрые шаги Валерия Яковлевича, слагавшего, видно, свои стихи на ходу; небольшие паузы отмечали, очевидно, краткие периоды записи сложившихся строф.

В момент окончания положенного срока, при первом же звучании рожка, дверь в соседней комнате щелкнула, и Брюсов прошел по сеням, очевидно, закончив свой текст и вполне готовый к конкурсу.

Когда через несколько минут я поспешил на террасу, конкурирующие поэты еще не собрались в полном составе. Брюсов с листком в руке был недоволен этим опозданием, считая, что правила конкурса должны быть для всех совершенно одинаковы.

Вскоре, впрочем, собрались все участники. Началось чтение. Жеребьевкой был определен порядок выступления: первая очередь выпала Брюсову.

Он прочел стихотворение на тему о старинном женском портрете. В четырех-пяти строфах, написанных длинными строками (если память не изменяет — ямбическими), Брюсов описывал полотно старинного художника, изображающее женский облик иной эпохи. Стихотворение было мало характерно для Брюсова, особенно последней поры, оно было выдержано скорее в «тургеневском» стиле. Но чисто стихотворческая сторона была, разумеется, безукоризненна.

Более «брюсовским» оказалось его стихотворение на втором конкурсе, написанное на тему «Царь Соломон». Оно было выдержано в историко-философском стиле, говорило не столько о библейской личности, сколько об эпохе, отличалось нарушением положенного размера (свыше 20 строк). Но в нем была та устремленность, которой не хватало первому стихотворению.

Когда удалялось жюри, и поэты между собою решали вопрос о победителе состязания, Брюсов держал себя чрезвычайно скромно и дружелюбно по отношению к другим участникам. Он каждый раз энергично выдвигал претендентов на премию, совершенно безошибочно указывая лучшее стихотворение. Оба раза мнение жюри совпало с его указаниями. На первом конкурсе

одержал победу С. В. Шервинский, написавший прекрасный сонет об одном «Женском портрете» Боттичелли, заканчивающийся стихом:

Опущенные веки Джулиано…

Победительницей второго конкурса была признана поэтесса Адалис, написавшая своеобразное обращение влюбленной женщины к библейскому царю, завершенное колоритным стихом:

Иудейский желтый виноград…

Затея Брюсова имела огромный успех и чрезвычайно оживила общество.

Выдвигать и пропагандировать молодое поэтическое дарование, видимо, было вообще ему свойственно. Так, не все в Коктебеле признавали Бориса Пастернака. Иным его стихотворения представлялись намеренно усложненными, ненужно затрудненными и неоправданно непонятными. Брюсов взялся доказать ценность этой поэзии. С томиком «Тем и вариаций» в руках он в продолжение целого вечера читал и комментировал стихи Пастернака. Дважды прочел он особенно ценимое им «Так начинают…», причем с высоким, почти трагическим напряжением читал последние строки:

Так начинают сборы с солнцем,
Так начинают жить стихом.

С таким же увлечением он толковал ряд других стихотворений молодого поэта: «Шекспира», «Фауста», стихи о Пушкине. Сражение было выиграно. Скептики согласились с Брюсовым. Пастернак был ими понят и признан.

Так же успешно, возбужденно и весело проходили игры в стихотворные цитаты. Участники поочередно называли отдельный стих, автор которого подлежал разгадке, или же какое-нибудь слово, на которое следовало ответить целым стихом. Брюсов неизменно поражал своей эрудицией и изобретательностью.

Память на стихи у него была поразительная. Однажды, на закате, общество отправилось лодками в соседние бухты к подножию потухшего вулкана Карадаг. Лодка двигалась вдоль огромных каменных массивов, шагнувших в море и повисших над ним своими отвесами. Темные базальтовые слои скалистых стен, гроты, колонны, причудливые арки создают здесь впечатление какого-то древнего пейзажа. Словно разворачивается здесь фантастический фон Одиссеевых странствий — острова сирен, пещеры циклопов. Ритм качающейся лодки настроил Брюсова на декламативный лад. Еще при отчаливании он начал декламировать Баратынского:

Дикою, грозною ласкою полны,
Бьют в наш корабль средиземные волны.
Вот над кормою стал капитан:
Взвизгнул свисток его. Братствуя с паром,
Ветру наш парус раздался недаром:
Пенясь, глубоко вздохнул океан.

Брюсов читал прекрасно, без всяких приемов обычной декламации, без чрезмерной напевности, но замечательно выявляя ритм строфы, подчиняя интонацию внутреннему ходу стиха. С особенной выразительностью звучали такие строки:

Много мятежных решил я вопросов,
Прежде, чем руки Марсельских матросов
Подняли якорь, надежды символ.

Превосходное заключение пьесы прозвучало в устах Брюсова с торжественной радостью, почти с ликованием:

Вижу Фетиду: мне жребий благой
Емлет она из лазоревой урны.
Завтра увижу я башни Ливурны,
Завтра увижу Элизий земной.

За Баратынским последовал Вергилий. Брюсов читал на память большие отрывки из Энеиды, еще с большею плавностью и торжественностью произнося свои любимые латинские стихи. Когда вслед за ним Волошин прочел пушкинского Ариона, Брюсов с восхищением повторил строки:

Вдруг лоно волн
Измял с налету вихорь шумный…

Максимилиан Волошин, сидя на корме, читал свои стихи о Коктебеле: — «И на скале, замкнувшей зыбь залива — Судьбой и ветрами изваян профиль мой…» Медленно проплывала лодка вдоль готических уступов огромных скал, и мерно звучали пластические строки о Киммерии, о «напряженном пафосе Карадага…» Цикл поэм о восточном Крыме был закончен. Кто-то обратился к Брюсову с просьбой прочесть его давнишнее стихотворение «Антоний».

— О, нет, это так давно писано, я от этого совершенно ушел. Это словно не я писал…

Но через несколько дней мы услышали стихи Брюсова, отчасти навеянные этой поездкой. В оде Максимилиану Волошину, написанной ко дню его рождения, Брюсов изображает его, genius loci Коктебеля, пользуясь эпизодами и впечатлениями нашей морской экскурсии и даже отмечая затмение Луны, которым ознаменовался в тот вечер наш обратный путь. Ода была великолепно прочитана Брюсовым за праздничным пиршеством среди обильных гроздей винограда и августовских крымских плодов.

В тот же вечер Брюсов принял деятельное участие в живом кино, устроенном С. В. Шервинским. Ставилась комическая пародия на авантюрные фильмы. Брюсов исполнял роль офицера французской службы в одном из африканских фортов — капитана Пистолэ Флобера. Одним из главных партнеров его был Андрей Белый в роли какого-то международного авантюриста. Оба поэта с увлечением выступали на столь необычном для себя поприще, великолепно поняв комизм задания и тонко разрешая эту трудную проблему.

В частности Брюсов вызывал дружный смех зрителей своими широкими жестами при повторявшейся фразе конферансье-режиссера: «Садитесь. Через десять минут я покажу вам Африку…»

Таковы были минуты беспечности, оживления и участия Брюсова в общем радостном настроении. Они перемежались иногда с иными настроениями — и теперь этот коктебельский месяц Брюсова представляется действительно его эпилогом — в общем прекрасным и радостным, но все же подернутым местами той крепкой и пасмурной печалью, которую поэт, кажется, всюду носил с собою.

Ничего строгого, властного, холодного не было в

коктебельском Брюсове. Он был прост, общителен и мил. По-отечески снисходительно и дружелюбно вступал в спор с задорными девицами, отрицавшими огулом всю русскую культуру или отвергавшими какое-нибудь крупнейшее поэтическое явление. Участвовал в каждой морской или горной экскурсии в многолюдном обществе молодежи, выступал в диспутах по поводу прочитанных стихов, играл в мяч, налаживал литературные игры.

Но тень какой-то глубокой утомленности и скрытого страдания не покидала его. Часто он казался совершенно старым, больным, тяжко изнуренным полувеком своего земного странствия. Когда он сидел иногда, согнувшись на ступеньках террасы, в легкой летней сорочке без пиджака, когда, перевязав мучившую его больную руку, жестикулировал во время беседы одной свободной рукой, когда читал в продолжение целого вечера свои новые стихи, которые явно не доходили до аудитории, встречавшей и провожавшей их глубоким молчанием, — в такие минуты что-то глубоко щемящее вызывала в вас фигура старого поэта. Его поэтические триумфы, его роль литературного конквистадора, величественный блеск его имени, — все это словно отделялось, как отошедшее прошлое, от его глубоко утомленной и скучающей фигуры. Словно слышались знаменитые строфы его ранней поэмы:

> Я жить устал среди людей и в днях,
> Устал от смены дум, желаний, вкусов…

Но теперь это звучало роковой и неизбывной подлинностью. Чувство глубокого пресыщения, утомленности и безразличия к тому, что еще может дать жизнь, столь ярко, богато и плодотворно прожитая, вот что выступало как основная доминанта его переживаний. Не казалось ли ему, что круг существования завершился, что вечер уже сгустил недавние сумерки в близящуюся ночную черноту, что наступает давно отмеченный им час, обрывающий жизнь на какой-то «строфе случайной»:

> Я знал, я ждал, предвидел, мерил,
> Но смерть всегда нова. — Не так ли
> Кураре, краткий дар Америк,
> Вжигает в кровь свои пентакли?..

Так писал Брюсов за год до смерти.

12 октября, над разрытой могилой Новодевичьего кладбища, настойчиво и властно зазвучали в памяти другие, давно написанные им строфы, — прекрасные фрагменты эпохи брюсовского зенита:

Помоги мне мать-земля
С тишиной меня сосватай,
Глыбы черные деля,
Я стучусь к тебе лопатой.
……
Я тебя чуждался, мать,
На асфальтах, на гранитах,
Хорошо мне здесь лежать
На грядах, недавно взрытых.
……
Помоги мне, мать. К тебе
Я стучусь с последней силой,
Или ты в ответ мольбе
Обручишь меня с могилой?..

Эти стихи молодого Брюсова звучат по-новому в моем сознании, когда я вспоминаю последний образ старого поэта на фоне Коктебельских гор, его сутулящуюся, почти согбенную фигуру, слабые жесты его больной руки, его мелькающий взгляд, полный тоски и горечи. И я чувствую, что мне дано было присутствовать при закате жизни одного великого поэта, и понимаю, почему прекрасная торжественность этой славы облечена для меня в тона такой непоправимой печали.

X. 1924.

Гершензон — писатель [109]

Гершензон — писатель

Мы поминаем сегодня одного из мастеров литературного портрета. Попытаемся же почтить его в той форме, которую он так любил и над которой столько потрудился. Покойный писатель ценил в своей работе точный штрих, подлинный документ, живые и верные подробности. И он был прав: нам достаточно будет воспроизвести с возможной точностью черты его писательского облика, чтоб произнести ему высшую похвалу.

* * *

Ученый, историк, мыслитель, критик, исследователь, редактор — вот обычные предикаты М. О. Гершензона. Между тем, над всеми ими, думается нам, должно господствовать другое определение, полнее и ярче отвечающее основной его духовной сущности.

Художник слова, мастер повествовательного стиля, создатель нового литературного жанра художественной биографии, истории-повести, монографии-новеллы, и даже общественной хроники, граничащей с психологической драмой, М. О. Гершензон, при всех своих огромных научных заслугах, принадлежит, прежде всего, литературе. Так, видимо, сам он смотрел на свое призвание, и к такому выводу неизменно приводит нас прикосновение к каждой его странице — образной и динамичной, эмоционально окрашенной и лирически волнующей. Вот почему мое поминальное слово я посвящаю *Гершензону-*

писателю.

Огромные, ответственные и сложные темы исследований, протянувшихся от «Истории молодой России» до «Мудрости Пушкина», несколько заслонили от нас облик замечательного артиста слова, подарившего нас этими драгоценным книгами. История идей, анализ миросозерцаний, обследование сложных путей духа, умственные и религиозные кризисы, критика учений, оценка верований и общественных направлений, все это так значительно, обширно, увлекательно и важно, что за этим движением систем менее заметным становился тот первоклассный словесный живописец, который развертывал перед нами эти широкие общественные фрески или замкнутые индивидуальные портреты.

Высокая артистичность исторических трудов Гершензона сказывалась прежде всего в единстве их замысла и цельности их общей идеи. Его книги не являются серией картин или собранием материалов. Их поднимают, двигают и охватывают обширные и целостные творческие раздумия. Учение о правильном устроении каждого индивидуального духа, уверенность в том, что «пустая и грешная жизнь», разросшаяся махровым цветом «на злачной почве крепостного труда», создавала свои сложные и сильные характеры, подлежащие вниманию и изучению потомства: наконец, глубокое убеждение в призвании каждой личности осуществлять в своем бытии представший ей «образ совершенства» — вот главные стержни, объединяющие эти многообразные разыскания и изучения. Как в поэме, как в трагедии или философском романе, мы ощущаем здесь это единство замысла и отражение цельного миросозерцания в борьбе и столкновении идей.

Это особенно сказалось на тех книгах о полузабытых героях прошлого, которые можно было бы назвать *трилогией Гершензона* и которые следует поставить в центр его литературного наследия; я имею в виду «Чаадаева», «Жизнь Печорина» и «Декабриста Кривцова». От канонического типа биографий их отличает острый драматизм основной темы, хотя и сосредоточенный целиком на внутренних конфликтах личности. Напряженность умственных исканий, беспокойные скитания духа, вся сложная эпопея одинокого интеллекта — здесь волнует и захватывает сильнее самых потрясающих внешних катастроф. Пусть речь идет только об этапах миросозерцания, пусть отдельные главы в «Жизни Печорина», например, названы: «Рождение мысли», «Отчаяние», «Обращение», «Пробуждение». — эти кризисы сознания сообщают им такой волнующий интерес, какой едва ли вызовет в нас самая яркая сюжетность беллетристического письма. Сложные законы

чисто артистической композиции господствуют над этими материалами и придают им движение, окраску и образность тончайшего повествовательного искусства.

Этой художественной монолитности книги соответствует творческая обработка ее отдельных моментов. В сложные исследования о философских системах и научных исканиях прошлого Гершензон вводил нас легко и радостно. Какая трудная, громоздкая, грузная тема — славянофильство! Но опытной рукой Гершензон приподымает складки тяжеловесной, старинной драпри; «В кабинете Чаадаева, вероятно, в 1840 или 1841 г. молодой Самарин впервые встретился с Киреевским и Хомяковым». Вот подлинные истоки славянофильства. Мы сразу введены в круг живых людей: перед нами молодежь сороковых годов, которая вот-вот начнет свои нескончаемые диспуты, и главное, все это происходит в том просторном и озаренном кабинете, который хорошо знаком нам по старинным эстампам и по стихам Пушкина.

И так всегда. Как сложны философские искания Петра Киреевского в многокнижной Германии 40-х гг.! Но раскроем Гершензона:

«В первый день Рождества Киреевский обедал и провел вечер у Тютчевых, где для детей был устроен немецкий Weihnachtsbaum».

Для нас достаточно. Этот свежий запах рождественской хвои и звонкий плеск детских голосов будет долго сопровождать нас в дальнейшем изложении старых манускриптов и забытых книг. Архивная пыль уже не страшна нам.

Еще пример. Сколько изучений посвящено у нас знаменитому кружку Станкевича, его идейным битвам, нарождению западничества, общественной роли вождя этого философского содружества. Но к этой теме подходит с обычным вниманием к живым героям автор «Молодой России»: «Станкевичу идет 20-й год. Он мил, изящен, умен и беззаботен. Со стороны глядя, можно подумать, что он счастлив и живет непосредственно всем существом. Но это не так: едва заметная трещина уже бороздит его ясный образ». Мы сразу вступаем в самую гущу сложной психологической повести.

Эпоха всегда дается в летучих беглых намеках. Не история быта, а лишь мелькающие его фрагменты, дающие нам ощущение реального. Моды, костюмы, обстановка, украшения — все вещественные следы былого никогда не являются предметом и целью в книгах Гершензона. История в гонкуровском смысле ему чужда. Духовная культура всегда доминирует у него над этими осязаемыми явлениями быта, которые здесь еле намечены и

слегка лишь очерчены. Так, по слову Гершензона — поэзия Огарева «не показывает в ярком свете материальную действительность, но лишь позволяет угадывать ее».

Но иногда эти мелькающие видения прошлого развертываются в обширные и детальные картины. Остановимся на одном отрывке, особенно показательном в этом отношении. Быть может потому, что речь идет о самых любимых и заветных образах Гершензона — о Пушкине и Чаадаеве — сближение их имен вдохновляет его на особенно пластическую, живую и яркую страницу:

«Легко представить себе, как с шумом и хохотом, сверкая белыми зубами, врывается в кабинет Чаадаева смуглый, курчавый, невысокий, быстрый в движениях юноша — Пушкин. Он, может быть, кутил до утра, но у него крепкие нервы, и очень вероятно, что проснувшись поздно, он еще час-другой, полулежа в постели, писал свою поэму о Руслане, потом оделся небрежно-щегольски, вышел на Невский, прошелся и решил зайти к Чаадаеву. Между ними, казалось бы, не должно быть ничего общего. Чаадаев — аристократ, блестящий гвардейский офицер и, вместе с тем, ученый мыслитель… Он богат и независим; его спокойная уверенность в обращении с людьми, вероятно, предмет страстной зависти для Пушкина; он импонирует сдержанной любезностью — вот в чем его сила. Его кабинет — сочетание элегантности и учености. Что свело этих двух несхожих молодых людей? — Но это будущий величайший поэт России и ее сильнейший философский ум».

Какая мастерская страница! И как отрадно и радостно читателю, после этой превосходной картины, перейти от живых фигур к вопросам поэзии и философии, искусства и политической мысли.

Этот прием развертывания внутренней драмы на фоне живой и конкретной действительности встречается и в историко-литературных трудах Гершензона.

Мы знаем, как темны и запутаны душевные кризисы великих творцов и мыслителей, как загадочен путь «перерождения убеждений», как, по слову Достоевского, «трудно менять богов». Нелегко и зафиксировать в слове эти катастрофические сдвиги большого, мятущегося сознания в момент его критического перелома.

Но вот Гершензон подходит в такую минуту к Тургеневу: «Солнце садилось в полесской гари, все кругом затихло, готовясь к усыплению ночи; Тургенев лежал у дороги, ожидая, пока запрягут лошадей. И тут не с громом и молнией, а в тихом веянии снизошло на него откровение…» Следует этюд о натурфилософии

Тургенева.

И все подобные места не просто — зачины, заставки или виньетки, цель которых возбудить внимание, поднять интерес, занимательно начать. Они органически слиты со всей повествовательной манерой и беглым штрихом намечают дальнейший внутренний драматизм повествования.

Так понимал Гершензон задания историка. И как немногие из русских мыслителей и ученых, он обладал замечательным даром делать волнующими идеи, драматизировать абстракции и этим захватывать своего читателя. «Воскресить полузабытый образ», «понять мысль в связи с жизнью», «раскрыть душевное ядро в человеке» на основе его жизненного опыта, «изобразить историю общественной мысли в ее живой конкретности», развернуть «картину эпохи в смене личных переживаний» — вот какие задания он постоянно ставил перед собой. И для их разрешения аналитику-исследователю должен был сопутствовать поэт-созерцатель, не собирающий только, но и творчески претворяющий объекты своих наблюдений.

Нужно признать, что в русской литературе Гершензон создал этот превосходный исторический жанр. Он ввел у нас эту форму замкнутого и живого исторического повествования, которая до него лишь на Западе имела некоторых представителей. Не собираясь поднимать вопроса об учителях Гершензона, отметим некоторую традицию в разработке его жанра, восходящую к корифеям мировой литературы.

Одним из самых ярких представителей его был несомненно Карлейль. Автор «Героев и героического» считал, что история есть сумма биографий и что основная задача историографии — воскрешение и оживление минувшего — легче всего может быть разрешена изучением жизни отдельных выдающихся деятелей. На этом стержне развернулись красочные эпопеи английского историка. Он, как известно, исходил из великого образца биографического жанра, из автобиографии Гете. «Dichtung und Wahrheit» представлялась ему самой прекрасной из всех существующих книг, великим даром поэта человечеству. Он называл ее «Одиссеей, изображающей странствования и блуждания не во внешнем мире, а во внутренней душевной сфере человека, до тех пор, пока странник снова обретает свою родину, т. е. становится предметом спокойного самосозерцания»…

Другой представитель того же художественно-исторического метода, конечно, Тэн. Он признавал высшей заслугой историка — изучить человеческие события в живых личностях, которые их создают или переживают. Не нужно, чтоб абстракции скрывали от нас контуры вещей и облики деятелей. Во Франции в XVIII веке —

20 миллионов населения, 20 миллионов человеческих жизней. Какая память, какое воображение в состоянии представить себе эту огромную живую ткань во всех ее узлах и волокнах? А между тем, именно она-то и является подлинным объектом истории, и в труде летописца первое место принадлежит этим необъятным множествам, этим безвестным массам, этим исчезнувшим бесчисленным толпам. Как изучить, как осветить и зафиксировать этот неуловимый поток существ? Не единственный ли способ — выделить из этой массы отдельные группы, из этих групп характерные фигуры. И не является ли поэтому монография наилучшим инструментом историка?

Таковы были предшественники Гершензона. Но созданная им у нас историческая форма получила особые своеобразные черты, тесно связанные с русской жизнью, литературой и общественностью. При разнообразных книжных воздействиях и различных национальных уклонах, покойный писатель был проникнут темами русской культуры, ее считал своей духовной родиной, постоянно жил ее преданиями, проблемами и устремлениями.

И прежде всего — он несомненно сообщил нашему повествовательному стилю некоторые новые оттенки. Он нашел приемы и средства утончить или оживить русскую философскую прозу. В сложной области этих трудных научных тем он сумел придать языку какую-то новую впечатлительность, большую нервность, окрашенность и остроту, при сдержанности и простоте общей манеры. Он умел ровную ткань своего рассказа оживлять тонким афоризмом или яркой и живописной словесной формулой. Вспомним:

«Чаадаев любил готический стиль: его философия — словесная готика». — «Старое мировоззрение рухнуло — начался великий ледоход русской мысли». — «Личное спасение — это загробный гедонизм». — «Петрарка — первый турист нового времени». — «Свет проповедей Толстого — жестокий свет и больно ранит сердце, томящееся во сне».

Над каждой из таких сосредоточенных и кратких фраз, открывающих бесконечные перспективы мысли, можно мечтать часами. И замечательно, что вопросы словесной культуры действительно постоянно занимали М. О. Гершензона, и филология у него как-то соприкасалась с философией и этикой. Для него важно, что «в санскрите невзгода и теснота выражаются одним и тем же словом, простор и благоденствие — тоже одним». И какой прекрасный словесный комментарий дает он в своих афоризмах:

«Русский привет расставанья „прощай!“ удивительно хорош

по смыслу. Прежде всего не о чем-нибудь другом, а о прощении, и притом: не теперь однократно прости, но прощай непрестанно во все время разлуки; каждый раз, как вспомнишь обо мне, — прости, чем я тебя обидел. Уж наверное чем-нибудь да обидел: ведь я только человек…» И тут же указание на то, что слово «прощай» неблагозвучно и что недаром Пушкин «неизбежно употреблял более мягкое „прости“, наперекор народному языку: „Прости, он рек, тебя я видел“ или „Прости и ты, мой спутник странный“».

Так мысль Гершензона была направлена к проблемам русской речи, которой он явственно указал в плане исторического повествования еще неиспользованные стилистические приемы. Как все его писания, и эти страницы о минувшем проникнуты редким чувством меры, поразительным чутьем границ, безошибочным и строгим вкусом, диктующим писателю великие законы сдержанности и простоты. Этим Гершензон замечательно отвечает общему стилю русской литературы XIX века с ее ровным, рассеянным, матовым и поразительно успокаивающим освещением, без резких бликов и контрастных пятен. Достоевского из этого круга приходится, конечно, исключить. И я знаю по личным беседам с М.О., что автор «Бесов» был ему чужд. Но световая атмосфера Тургенева, Льва Толстого, Тютчева, Гончарова или Чехова дает тот же тон и отбрасывает такие же мягкие светотени.

И в этом отношении, конечно, был прав писатель, сравнивший книги Гершензона с пейзажами Левитана: «Оба, и Левитан и Гершензон, умели схватить как-то самый воздух России, этот неясный воздух, не солнечный, этот обыкновенный ландшафт и обыкновенную жизнь, которые так присасываются к душе и помнятся гораздо дольше разных необыкновенностей и разных величавостей».

Таков общий облик почившего писателя. Все эти явственные черты художнической организации были охвачены высшим признаком подлинно творческой натуры: влюбленностью в свои видения. Не хладно и не спокойно брался Гершензон за свои исторические или философские труды. Он обращался к ним в силу тех категорических императивов сердца, которыми определяется созидательный труд художника. «За что я *люблю*, за что Россия *любит Тургенева*?» вот обычная постановка его тем. И в их развитии он умел идти дальше простого ответа на этот вопрос о причинах душевной тяги к писателям, — он открывал новые источники влечения к их творчеству и внушал нам свою неистощимую влюбленность в забытые и неумирающие «образы прошлого».

И, как всегда в таких случаях, происходило чудо оживления мертвецов. Сквозь очарования своего прозрачного стиля историк выводил из забвения два-три поколения русских людей и показывал нам этих ушедших героев в их напряженной внутренней жизни и архаически-изящном внешнем облике. Он показал нам, как они жили, учились, мыслили, спорили, боролись и до отчаяния томились гнетом мрачной эпохи и суровыми постулатами жадно ищущей мысли. С редким даром великого живописца душ он заставил нас любоваться этими неведомыми людьми, жить их запросами, мучиться их внутренними конфликтами, болеть их душевными ранами и сострадать их нравственным драмам.

Это может показаться малым, и как это значительно! Прекрасное искусство историка развернуло перед нами тот подлинный мир, который был знаком нам в бессмертных отражениях Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Льва Толстого. Нам раскрылась какая-то обширная область русской жизни, пребывающая в плане величайших шедевров ее поэзии, им сопутствующая и наново озаряющая их светом исторической были. Книги Гершензона связаны какими-то неразрывными нитями с бессмертными страницами русского классического романа. Вот почему, быть может, в них так просторно и свежо, столько воздуху и так свободно дышется. В известном смысле они соседствуют с «Дворянским гнездом» и «Войной и миром», с «Горем от ума» и «Пиковой дамой». Не только в научной традиции, но и в читательском представлении они уже стоят рядом.

Не является ли этот несомненный факт самой полной оценкой и наградой их автору? Он принес в русскую литературу свое сердце еврея, влюбленного в славянскую душу, и с подлинной праведностью в выполнении своего призвания, простодушно и ненамеренно, осуществил свое жизненное дело и оказался неожиданно для себя на вершинах русского творчества рядом с его великими и незабываемыми именами. И для нас, его современников, слушателей и собеседников, уже ясно, что история русской литературы сохранит навсегда эти глубоко своеобразные, пленительно-одухотворенные и пластически прекрасные творения, а вместе с ними будет жить и память о создавшем их замечательном художнике русского слова.

Пушкин или Рылеев?

Пушкин или Рылеев?

В августе 1924 г., общество литераторов, собравшееся в Коктебеле у М. А. Волошина, заслушало статью К. А. Гофмана «Пушкин и Рылеев». Предлагаемый в ней отвод знаменитого послания «К Чаадаеву» от Пушкина и приурочение его к Рылееву вызвали заметный интерес собрания. Присутствовавший на нем покойный В. Я. Брюсов безоговорочно согласился с автором статьи и признал вопрос решенным: авторство Рылеева, по его мнению, было доказано, и стихотворение «Любви, надежды, тихой славы» отныне теряло право на включение его в собрания пушкинских текстов.

Во время прений по этому вопросу пишущий эти строки, несмотря на авторитет обоих пушкинистов, пришедших к одинаковому выводу, позволил себе высказать сомнение в окончательности их согласного решения. Не оспаривая права исследователей ставить здесь вопрос о подлинном авторстве Пушкина ввиду отсутствия автографа или именной публикации, я усомнился в правильности отнесения спорного текста к Рылееву и высказал ряд соображений о серьезных шансах «пушкинской традиции» остаться в силе и после возникшего на эту тему диспута.

По предложению редакции «Недр», излагаю свои соображения по этому спорному вопросу, подводя под прежние возражения новые документальные обоснования.

I

История опубликования спорного стихотворения изложена М. Л. Гофманом не полностью. Публикация «Северной Звезды» 1829 г. не есть собственно начало текстовой биографии этого послания.

Его печатная история имеет свою праисторию, весьма существенную и важную для нас. Отрывок из интересующего нас послания появился впервые за два года до напечатания его в «Северной Звезде»[110], а именно, в «Сириусе» 1827 г., изданном тем же М. А. Бестужевым-Рюминым, который редактировал альманах 1829 г. («Северную Звезду»). В эпистолярном отрывке «Следствия комедии „Горе от ума“» (переписка между главными лицами комедии и их знакомыми) в письме Чацкого к Лестову мы находим выдержку из послания к Чаадаеву. Чацкий между прочим пишет:

«Утомленный печалями, исполненный какого-то особенного предчувствия, с каким-то особенным нетерпением я жду чего-то лучшего.

Нетерпеливою душой
Я жду с томленьем упованья,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.

Не думай, чтоб я сделался и стихотворцем, если в *сих прекрасных стихах П.* заменен мною роковой заветный стих собственным незначащим. Это только для рифмы».

Академическое издание отмечает: здесь вовсе нет лишнего стиха, вставленного Чацким будто бы для рифмы, а имеется только пропуск — «конечно, по цензурным соображениям» — двух стихов: «Отчизны внемлем призыванья» и «Минуты вольности святой».

Во всяком случае запомним следующий факт: отрывок из стихотворения «Любви, надежды, тихой славы» впервые появился в печати с прозрачным указанием, что это — «прекрасные стихи П». В 1826 г., в момент зенита пушкинской славы, эта формула совершенно равносильна полному наименованию имени Пушкина (заметим, что другого мало-мальски популярного поэта с инициалом П. тогда и не было в русской поэзии[111].

Читатель с совершенной несомненностью воспринимал приведенную оценку, как прямое указание на Пушкина.

Это впечатление усугублялось явственными намеками на политическую нецензурность стихов (чем, как известно, в то время славился именно Пушкин): «в сих прекрасных стихах П. заменен мною *роковой заветный стих* собственным незначащим».

Издатель усугублял впечатление многозначительной сноской: «А нам кажется (стих) пропущен» и проч. Это опубликование прошло без всяких возражений с чьей бы то ни было стороны. Молчал и Пушкин.

Через два года тот же Бестужев-Рюмин, публикуя в 1829 г. почти полностью (за исключением последней строфы) послание «К N.N.», т. е. «Любви, надежды тихой славы» за подписью Ап., отмечает в предисловии: «Издатель, благодаря г. Ап., доставившего к нему тринадцать пьес (из коих несколько помещено в сей книжке) должным находит просить гг. Неизвестных об объявлении впредь имен своих издателю».

«Таким образом, — замечает Академическое издание, — в 1827 г. Бестужев-Рюмин говорил о послании к Чаадаеву, как об известном произведении, обозначая имя автора — П…, а в 1829 г. напечатал послание, приписав его неизвестному, скрывшему свое имя под буквами Ап.».

По мнению М. А. Цявловского, эта последняя подпись снова придумана Бестужевым-Рюминым для сигнализации читателю; в случае возможного укора, латинские буквы можно было толковать, как начало слова «Anonyme», фактически же в читателе вызывалась неизбежная ассоциация с пушкинскими инициалами (А.П.). Отметим, что некоторые стихотворения Пушкина появились в печати за этой именно подписью[112].

Первый намек 1827 г. хотя и ослабленный, оставался все же в силе.

Пушкин, как известно, заявил в своих критических заметках 1830 г. свой протест против всей этой уклончивой и в то же время явной игры с его именем. К этому заявлению мы еще вернемся.

Пока же заметим, что у печатных первоистоков вопроса мы встречаемся с целым рядом явных указаний на авторство Пушкина и не имеем ни одного хотя бы отдаленного и косвенного намека на Рылеева. Первый отрывок из послания характеризуется издателем, как «прекрасные стихи П.», первая подробная редакция помещена в одной партии с 5 несомненными пушкинскими стихотворениями (при одном непушкинском, включенном, очевидно, по ошибке), но во всяком случае не в соседстве с какими-либо рылеевскими стихами. Все это помещено за суггестивной подписью Ап., вызывающей невольное сближение с пушкинскими инициалами и не имеющей ничего общего с вензелем К.Р. (Кондр. Рылеев). Эта последняя публикация встретила отзвук со стороны Пушкина, который во всяком случае сам нисколько не отвергал своего авторства по отношению к стихотворению «Любви, надежды, тихой славы».

Этого мало. Пушкин не только не отвергал своего авторства, но в другом своем послании к Чаадаеву весьма отчетливо признал его. В стихотворении «К чему холодные сомненья?» 1820 г., бесспорно пушкинском и несомненно посвященном Чаадаеву, поэт совершенно недвусмысленно упоминает свое первое обращение к тому же лицу. Оба стихотворения с давних пор сопоставляются исследователями, как несомненно внутренне согласованные. Возражение М. Л. Гофмана, считающего вопреки традиции, что за исключением одного образа (да и то трактованного по-иному) «нет решительно никакой внутренней связи между обоими посланиями», ни в коем случае не может быть принято.

Полагаем, что связь эта очевидна. В момент второго послания Пушкин уже отошел от безудержной революционной восторженности своего недавнего прошлого, — он во многом стал спокойнее и скептичнее. Это новое настроение и выражается во 2-м послании. Все оно построено на противоположении возникшей сердечной лени и тишины прежнему «восторгу молодому» и мятежной отваге. Из этого противопоставления двух крайних настроений явственно выступает первое обращение к Чаадаеву (т. е. наше спорное послание).

Вспомним окончание послания к Чаадаеву 1820 г. (бесспорного):

> Чаадаев, помнишь ли былое?
> Давно ль с восторгом молодым
> Я мыслил имя роковое
> Предать развалинам иным?
> Но в сердце, бурями смиренном,
> Теперь и лень и тишина,
> И в умиленьи вдохновенном
> На камне, дружбой освященном,
> Пишу я наши имена.

Вопрос, поставленный в начале этого заключения («давно ль с восторгом молодым я мыслил имя роковое предать развалинам иным?»), явно указывает на первое послание. Здесь, как и во всем стихотворении, — противопоставление первому посланию. Теперь перед поэтом развалины храма Дианы, где происходили трогательные эпизоды классической дружбы Ореста в Пилада:

На сих развалинах свершилось
Святое дружбы торжество…

В первом же случае говорилось об «обломках самовластья», т. е. отнюдь не идиллических руинах. Это и подчеркивается во 2-м послании в стихах о предании «рокового имени» (конечно, носителя самовластья) «развалинам иным» (обломкам трона).

Параллелизм антитезы углубляется и далее: в 1818 г. Пушкин мечтал видеть «наши имена» (т. е. свое и Чаадаева) написанными воспрянувшей от спячки революционной Россией «на обломках самовластья» — теперь же с ленью и тишиной в сердце, даже с чувством умиления —

На камне, дружбой освященном,
Пишу я наши имена.

В первом случае — обломки, овеянные вихрем борьбы, во втором — камень, дружбой освященный. В 1818 году — бурная устремленность в будущее, в 1820 — уход в легендарное прошлое: политическим перспективам грядущего противопоставлено идиллическое видение античности. Сложная и точная система противопоставлений обнаруживает теснейшую связь обоих посланий.

Не ясно ли, наконец, что определение 2-го послания «*с восторгом молодым* я мыслил имя роковое предать развалинам иным» относится, действительно, к восторженным строфам 1-го стихотворения:

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души высокие порывы
и проч.

Стоит прочесть без предубеждения весь отрывок 2-го послания «Чаадаев, помнишь ли былое?», чтоб совершенно непререкаемо увидеть в нем точное изложение Пушкиным a contrario своего первого послания к Чаадаеву. Видеть в «роковом имени», которое предается «*иным* развалинам» (не руинам дружбы, а обломкам самовластья), «конкретное имя женщины, внушавшей поэту страсть», можно только вполне игнорируя смысл стихотворения: к чему в самом деле Чаадаеву знать, что

вместо имени «роковой женщины» на развалинах будет красоваться его фамилия в соединении с пушкинской?

III

Обращаясь к стиху послания. М. Л. Гофман отмечает, что «довод о прекрасном чисто пушкинском стихе» спорного стихотворения малоубедителен, так как таким «прекрасным чисто пушкинским стихом писали очень многие поэты „лучшей в истории русской поэзии эпохи“».

Это, конечно, не подлежит спору. Но несомненно одно, что это замечание никоим образом не может относиться к Рылееву, который совершенно не владел «прекрасным чисто пушкинским стихом», а писал свои поэмы весьма не гибким, тяжеловесным, прозаическим стилем. Об этом ярко свидетельствует единственная приведенная в статье М. Л. Гофмана фраза Рылеева:

Тут надо не чернил, а крови,
Нам должно действовать мечом.

Это ли «прекрасный чисто пушкинский стих?» Да и вообще — стих ли это, а не просто отрывок рифмованной прозы?

Стоит сопоставить стихи Пушкина и Рылеева на общие темы (а таких немало), чтоб раз навсегда отказаться от всяких предположений, будто Рылеев мог писать «прекрасным чисто пушкинским стихом». Достаточно для этого вспомнить хотя бы рядом с Пушкинским Олегом («Пирует с дружиною вещий Олег — При звоне веселом стакана…») рылеевскую балладу о том же герое:

Весь Киев в пышном пировании
Восторг свой изъявлял
И князю «Вещего» прозванье
Единогласно дал.

Сопоставим развитие у обоих поэтов темы: *Щит Олега.*
Пушкин:

Когда ко граду Константина
С тобой, воинственный варяг,
Пришла славянская дружина
И развила свободы стяг,

Тогда во славу Руси ратной,
Строптиву греку в стыд и страх,
Ты пригвоздил свой щит булатный
На цареградских воротах.

Рылеев:

Объятый праведным презрением
Берет князь русский дань,
Дарит Леона примиреньем
И прекращает брань.
Но в трепет грозной Византии
И в память всем векам
Прибил свой щит с гербом России
К царьградским воротам.

Тема *Державин,* мимоходом и блистательно затронутая Пушкиным (в Онегине, в Воспоминаниях о Царском Селе и наконец, в послании к Жуковскому: «И славный старец наш царей певец избранный — Крылатым гением и грацией венчанный» получает у Рылеева следующую разработку:

Царил он мыслию в веках,
Седую вызываю древность,
И воспалял в младых сердцах
К общественному благу ревность.

Точно такие же результаты получаются от сопоставления обоих поэтов о пирах Владимира, игре Баяна, Борисе Годунове. Мазепе, Аракчееве. Не прав ли был в оценке рылеевского стиха Бестужев, который, считая «Войнаровского» по «соображению и духу» выше всех поэм Пушкина, признавал все же, что *«по стихосложению поэма Рылеева не может равняться даже с самыми слабыми стихами Пушкина?»* Не имеем ли мы право признать характерным для поэтических форм Рылеева отзыв Нестора Котляревского о стиле «Временщика»: «Прозаические архаизмы, условные метафоры, деревянный стих»? И не ясно ли по приведенным выше цитатам, что послание «Любви, надежды, тихой славы», по своей ритмической структуре и свойствам версификации, не относится к типу рылеевских стихов, решительно ни в чем не уклоняясь от пушкинского четырехстопного ямба?

Но М. Л. Гофман считает, что все послание написано «рылеевским стихом и языком». В этом его убеждает один стих — «под гнетом власти роковой», который буквально повторяется в поэме Рылеева «Войнаровский».

Но другие стихи послания вполне явственно повторяют подлинные пушкинские строки. Так стихи: «Как ждет любовник молодой минуты сладкого свиданья» весьма близко совпадают с началом монолога «Скупого рыцаря»:

Как молодой повеса ждет свиданья.

А последний стих послания «напишут наши имена» еще с бóльшей буквальностью повторяет, как известно, заключительный стих послания «Чаадаеву» (1821 г.):

Пишу я наши имена.

Стих «Но в нас кипят еще желанья» приводит на память отрывок из «Осени» (1830): *«Желания кипят»*. Глагол этот, вообще свойственный Пушкину, нередко получает у него такой же метафорический оттенок, как в нашем послании. Вспомним: «Все новое кипит, было истреби» («К вельможе»), «Мечты кипят» («Воспоминание»), «Опять кипит воображение» («Онегин»), «Где ум кипит, где в мыслях волен я…» («Горчакову», 1819), «Так наше ветренное племя растет, волнуется, кипит…» (там же), «Когда б весь яд ее кипел в твоей крови» («Мечтателю»), «Душа кипит и замирает» («Погасло дневное светило…»), «Любовник под окном трепещет и кипит, окутанный плащом» («К вельможе») и мног. др.

Аналогичные соображения вызывает и стих послания: «Нетерпеливою душой». По своему построению и эпитету он совпадает с обращением Пушкина к Жуковскому (1818):

Нетерпеливою рукой…

Эпитет этот вообще обычен у Пушкина (Ср. в «Полтаве»: «И Карла ждал нетерпеливо — Их легкомысленный восторг…», «Он слеп, упрям, нетерпелив…». В «Онегине»: «Она готовила пожар нетерпеливому герою» и др.).

Перефразируя М. Л. Гофмана, можно было бы утверждать, что если автором послания и является Рылеев, то иллюстрировал он его отнюдь не рылеевскими, а скорее пушкинскими образами, эпитетами и сравнениями.

Продолжая анализ рылеевского словоупотребления, Гофман приходит к заключению, что излюбленными его словами были «отчизна» и «честь», при чем «слово *честь* Рылеев понимает специфически, как общественно-политический долг».

Эти утверждения приходится принимать на веру, так как ни одного примера из стихотворений Рылеева Гофман в доказательство своих слов не приводит, ссылаясь лишь на спорный текст: «Пока сердца для *чести* живы, мой друг, *отчизне* посвятим».

Выписав две строфы из спорного послания, он ограничивается заявлением: «Поразительно по-рылеевски (или под Рылеева) звучат приведенные нами строфы». Это восклицание не может не вызвать в памяти замечания самого М. Л. Гофмана: «К сожалению, стих Пушкина и стих современных ему поэтов настолько мало исследованы, то… выражение „чисто пушкинский стих“ надо понимать, как субъективное восприятие того или иного стиха… Бедная русская наука!»

Но действительно ли слова «отчизна» и «честь» так неотъемлемо характерны для Рылеева? Вспоминаем у Пушкина: «Для берегов отчизны дальной…», «В отчизне варваров безвестен и один» («Овидию»), «Отчизны стыд моей…» («Лицинию», 1815), «Иду в чужбину, край отчизны — С дорожных отряхнув одежд…», («Презрев и шепот укоризны», 1824). И далее: — действительно ли слово *«честь»* так специфически понимается одним Рылеевым? Откроем Пушкина ранней эпохи:

На нем сияет язва *чести…*
(*К принцу Оранскому,* 1815.)
Давно ли с трепетом народы
Несли мне робко дань свободы,
Знамена *чести* преклоня…
(*Наполеон на Эльбе,* 1815.)
…Где все продажное: законы, правота
И консул, и трибун, *и честь,* и красота…
(*Лицинию,* 1815.)
Шумят знамена бранной *чести…*
(*Война,* 1821.)
Скучая миром в язвах *чести,*
Вкушаешь праздный ты покой…
(Кавказский пленник.)
Нашед на поле битв и *чести…*
(К. Юдину.)

Нетрудно убедиться, что и третий «гражданский» термин

послания — «самовластье» — вполне обычен для Пушкина: «Его пленяло самовластье — Разочарованной красой» («Наполеон»), «Гонимый рока самовластьем» («В альбом», 1832), «Давно без крова я ношусь — Куда подует самовластье» («Языкову», 1824), «И самовластие лишь север укрывал» («Недвижимый страж», 1823). Нужно ли доказывать, что слова — вольность, свобода, слава, сладкий (в применении к любви) несомненно присущи пушкинскому словарю?

Но главное, — в послании «Любви, надежды, тихой славы» есть несколько выражений, чрезвычайно характерных для Пушкина и мало свойственных Рылееву. Это, во-первых, слово *томление* («Мы ждем с томленьем упованья…»). В своей статье о пушкинском словаре В. Ф. Саводник отметил в свое время пристрастие Пушкина к эпитету «томный». Родственное ему по корню «томление» также свойственно языку поэта: «В томленьях грусти безнадежной…» («К А. П. Керн»), «Томленья страшного разлуки» («Для берегов…»), «В порывистых томленьях — склонилася она» («Городок»), «Давно сердечное томленье — Теснило ей младую грудь» («Онегин», III, 7), «Иль перси, полные томленьем» (там же, I, 33).

Еще характернее для Пушкина и так же мало присущ Рылееву эпитет *пленительный* («Заря пленительного счастья»). В пушкинском поэтическом словаре это весьма заметный термин:

> Кто изменил пленительной привычке?
> (*19 октября* 1825.)
> Его стихов пленительная сладость…
> *(К портрету Жуковского.)*
> …Чудесный жар пленительных очей.
> (*В альбом Сосницкой,* 1818.)
> И ныне ей передала
> Свои пленительные звуки
> (Кн. *М. А. Голицыной.*)
> По их пленительным следам
> Летают пламенные взоры
> (*Евг. Онегин,* I, 28.)
> Веселый Бомарше блеснул перед тобою,
> Он угадал тебя в пленительных словах…
> ……
> Благословенный край, пленительный предел!
> (*К вельможе,* 1830.)

Мы видим, что М. Л. Гофман совершенно напрасно утверждает, что «семантика послания только с очень малой

степенью вероятности позволяет предположить авторство Пушкина». Анализ языка интересующего нас стихотворения приводит, напротив, к определенному выводу о его несомненной стилистической характерности для Пушкина. Совпадения же с рылеевским словарем здесь вполне нейтрализуются целым рядом специфически пушкинских слов и оборотов, мало характерных для автора «Войнаровского».

IV

Разбираясь в протесте Пушкина против публикации «Северной Звезды», М. Л. Гофман обращает внимание на то, что *несколько* стихотворений из напечатанного цикла необходимо отвести от Пушкина.

Вот подсчет исследователя: из 7 стихотворений «Северной Звезды» одно отпадает, как несомненно не пушкинское (отрывок из поэмы Вяземского «Негодование»), 5 пьес несомненно принадлежат Пушкину, и *одно* стихотворение, «Любви, надежды, тихой славы», может быть признано спорным. Между тем Пушкин говорит о чужих стихах все время во множественном числе. Г-н Ап. отослал в альманах его стихи «вместе с собственными произведениями», а в черновике заметки: «В числе пьес, доставленных г-ном Ап., некоторые принадлежат мне в самом деле, *другие* мне вовсе неизвестны». Отсюда, по мнению Гофмана, следует заключить, что не одно, а minimum 2 (можно, впрочем, сказать и maximum два, ибо из 7 стихотворений пять несомненно принадлежат Пушкину) необходимо от него отвести. В эту цифру неизбежно попадает и «Любви, надежды, тихой славы».

Ответим на эти соображения.

Фразу «вместе с собственными произведениями» нет нужды понимать буквально. Это вполне естественный оборот речи, в том случае даже, если говорится об одном произведении. И тогда, имея в виду такое единственное создание, попавшее в пачку его подлинных стихов, поэт высказался бы той же формулой, вполне соответствующей духу русского языка и негодующей интонации заявления: «Г-н Ап. не имел никакого права располагать моими стихами, исправлять их по-своему и отсылать в альманах г. Бестужева вместе с собственными произведениями…». Единственное число («вместе с собственным произведением») звучало бы странно, с непривычной и неуместной точностью. Заключать из этой фразы о наличии «нескольких произведений» у нас нет достаточных оснований.

Остается другое указание Пушкина, черновое, удаленное из

окончательной редакции: «В числе пьес, доставленных г-ном Ап., некоторые принадлежат мне в самом деле, другие мне вовсе неизвестны». Но нужно иметь в виду, что Бестужев-Рюмин, публикуя стихи, выразил свою благодарность г. Ап., доставившему ему *тринадцать* пьес, «из коих несколько помещено в сей книжке…». Это заявление обратило на себя внимание Пушкина: «Г-н Бестужев в предисловии какого-то своего альманаха благодарит какого-то Ап. за доставление стихотворений, объявляя ему, что *не все удостоились напечатания*».

Пушкин запомнил, что из тринадцати пьес только несколько были помещены в альманахе. Черновая заметка приобретает новый смысл: «в числе пьес, доставленных г-ном Ап., (не напечатанных Бестужевым, а *доставленных г-ном Ап.,* т. е. в числе тринадцати пьес), некоторые принадлежат мне в самом деле (не исключается возможность и принадлежности Пушкину 6 пьес), другие (из того же числа 13 пьес мне вовсе неизвестны».

Эта фраза из черновика была забракована Пушкиным и не попала в окончательный текст, как, может быть, недостаточно отчетливая. Рискованно, поэтому, думается нам, строить на ней какие-либо категорические заключения (т. е. относить фразу «другие мне вовсе неизвестны» непременно к 7 напечатанным стихотворениям). Напротив того, прямой смысл фразы говорит о всей партии присланных стихов, т. е. о тринадцати, из которых, разумеется, часть была Пушкину «вовсе неизвестна».

Таким образом нет необходимости «не верить заметке Пушкина», чтобы все же не признать убедительными соображения М. Л. Гофмана, построенные на тех «множественных числах» пушкинского заявления, которые вызваны в одном случае естественным оборотом речи, в другом — наличностью иной цифры.

V

Наконец М. Л. Гофман обращается для разрешения спора и к политическому миросозерцанию обоих поэтов. По его мнению, стихотворение об «обломках самовластья» не мог «написать поэт-либерал Пушкин, „не входивший ни в какую политическую революционную организацию“ и ожидавший падения рабства лишь „по манию царя“»[113].

Напротив, оно вполне в духе всей революционной поэзии и деятельности Рылеева. Так что «если бы это стихотворение оказалось бы пушкинским, — оно стояло бы совершенно

особняком среди стихотворений, написанных Пушкиным в годы, предшествовавшие его ссылке на юг».

Разберемся в этих положениях.

Не собираясь разрешать в порядке полемики сложного вопроса о политическом миросозерцании Пушкина, которое во всяком случае, принимая во внимание 20-летнюю деятельность поэта, нельзя подводить под одну формулу «поэт-либерал» (ибо, несомненно, и ряд других формул, от «революционности» и даже оправдания политического террора вплоть до консерватизма и «великодержавности», найдут здесь себе место), отметим лишь несколько историко-литературных фактов.

Можно ли считать, что революционные строфы нашего послания так одиноки в творчестве раннего Пушкина? Вспомним хотя бы оду «Вольность», где имеются такие строки:

Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица?
……
Хочу воспеть Свободу миру,
На тронах поразить порок.
……
Тираны мира, трепещите,
А вы мужайтесь и внемлите,
Восстаньте падшие рабы.
……
Самовластительный злодей,
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей С жестокой радостию вижу.
Читают на твоем челе
Печать проклятия народы,
Ты ужас мира, стыд природы,
Упрек ты Богу на земле.
……
Погиб увенчанный злодей.
(*Ода «Вольность»*, 1819.)

Это ли проявление «либерализма» и уважение к «манию царя»?

Ряд других стихотворений 20-летнего Пушкина подтверждают характерность для него в эту пору политических настроений, выразившихся в спорном послании. Отношение к «самовластью» в них выражено с полной недвусмысленностью:

С тобою пить мы будем снова,

Открытым сердцем говоря,
Насчет холопа записного,
Насчет небесного царя.
А иногда насчет земного.
(*«В. Энгельгардту»,* 1819.)

Не вижу я украшенных глупцов,
Святых невежд, почетных подлецов
И мистика придворного кривляния.
(*«Горчакову»,* 1819.)

Или обращение к «Кинжалу»:

Ты кроешься под сенью трона,
Под блеском праздничных одежд;
Как адский луч, как молния богов,
Немое лезвие злодею в очи блещет,
И, озираясь, он трепещет
Среди своих пиров.
(*«Кинжал»,* 1821.)

Вот какими чертами рисует в эти годы Пушкин французскую революцию:

Когда надеждой озаренный,
От рабства пробудился мир,
И галл десницей разъяренной
Низвергнул ветхий свой кумир;
Когда на площади мятежной
Во прахе царский труп лежал,
И день великий, неизбежный
Свободы яркий день вставал…
(*«Наполеон»,* 1821.)

Это ли все должно быть признано за «оппозицию его величества»?

Можно ли, при наличности таких ярко политических строф утверждать, что «поэт никогда не отрекался от своего *чисто поэтического* служения», что Пушкин «никак не мог серьезно думать о том, что на „обломках самовластья“ будут написаны имена его и Чаадаева, который также не был политическим

деятелем»?..

Пушкин, мы знаем, смотрел совершенно иначе на свою политическую роль. Он знал, что антиправительственные стихи распространяются среди революционных деятелей эпохи, постоянно считал себя певцом декабрьского движения и, в силу этого, его участником. Таким он изображает себя, как известно, в «Арионе» («А я, беспечной веры полн, пловцам я пел») и в X главе «Онегина», изображающей декабрьское движение:

Витийством резким знамениты,
Сбирались члены сей семьи
У беспокойного Никиты,
У осторожного Ильи.
Друг Марса, Вакха и Венеры,
Тут Лунин дерзко предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал.
Читал свои ноэли Пушкин,
……Якушкин
Казалось, молча обнажал
Цареубийственный кинжал…

Вот как смотрел на свое политическое призвание Пушкин, решительно причисляя себя «к членам сей семьи» и даже сближая чтение своих поэм с обнажением цареубийственного кинжала. Впоследствии, как известно, поэт даже считал, что за это участие в движении он рисковал быть казненным вместе с главными его вождями. Удивительно ли, что он признавал свое имя достойным начертания на «обломках самовластья»?

VI

Еще менее оснований на звание революционера признает Гофман за Чаадаевым, который «не был активным политическим деятелем». Но прежде всего нам важно на этот счет мнение Пушкина: как он смотрел на Чаадаева? В 1817 г. он красноречиво говорит о своем друге: «он в Риме был бы Брут», т. е. заговорщик и цареубийца. В 1821 г. в своем послании к Чаадаеву он говорит о их будущей встрече:

Вольнолюбивые надежды оживим.

Заметим, кстати, что спорное послание и является таким сплошным выражением «вольнолюбивой надежды».

Изображая на основании имеющихся материалов беседы Пушкина с Чаадаевым, М. О. Гершензон свидетельствует: «на первом плане стояли тогда строгое отношение к себе и желание свободы для России. То и другое соединялось в сознании своего общественного долга». В глазах Пушкина «Чаадаева всего больше отличали свободолюбие и широкий государственный взгляд. Главными темами этих бесед и чтений были политическая жизнь народов в прошлом и будущем, уроки исторического опыта и грядущие судьбы человечества вообще и России в частности… Самым жгучим интересом являлось, конечно, порабощение России». Мог ли Пушкин при таких условиях не признать имя Чаадаева достойным фигурировать на обломках самовластия?

Мы знаем, что в этом предсказании он не ошибся, и два отмеченные им имени (его собственное и Чаадаева) широко вошли в революционно-политическую литературу, подготовлявшую падение самодержавия. Окончательная оценка их революционной роли впереди, но традиция целого столетия наметила определенный и неуклонный путь к разрешению этого вопроса.

Имя Пушкина, «не входившего ни в какую революционную организацию» и будившего революционный пыл целого поколения, так же, как и имя Чаадаева, «который не был активным политическим деятелем» и произнес самое грозное «j'accuse» николаевской России, несомненно значатся в списках имен, начертанных на «обломках самовластья». Зоркость поэта, обращенная в далекое будущее, оказалась острее и безошибочнее соображений исследователя, оперирующего точными фактами отстоявшегося прошлого.

VII

К кому же обращено послание, известное до сих пор как посвящение Чаадаеву? — Одному из главных вождей декабризма, — отвечает М. Л. Гофман, — А. А. Бестужеву, соратнику и другу Рылеева. В одном из списков даже названо его имя.

У Пушкина, мы знаем есть три стихотворения, обращенных к Чаадаеву (не считая спорного «Любви, надежды…»). У Рылеева есть четыре посвящения Бестужеву (конечно, не считая приписываемого ему ныне послания). Каково отношение этих стихотворений к интересующему нас тексту?

Три «чаадаевских» стихотворения Пушкина — «К портрету

Чаадаева», «Чаадаеву» («К чему холодные сомненья») и «Чаадаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних лет»), — как показано выше, находятся в полном соотношении с четвертым («Любви, надежды, тихой славы»). В одном Пушкин отмечает печальную участь своего друга, осужденного влачить «оковы службы царской» вместо того, чтоб быть политическим борцом или государственным деятелем: «Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес»; в другом поэт указывает на окрыляющие их обоих «вольнолюбивые надежды»; в третьем прямо ссылается на свой ранний призыв к борьбе с самовластием. «Чаадаевский цикл» действительно объединен у Пушкина внутренними темами и с несомненностью раскрывает нам представление Пушкина о Чаадаеве, как о борце и политическом герое.

Ни одно из рылеевских стихотворений не рисует нам в таком свете Бестужева. Посвящение поэмы «Войнаровский» говорит лишь о счастьи дружбы, и хотя заканчивается знаменитым стихом «Я не поэт, а гражданин», — восклицание это ни в коей степени не затрагивает Бестужева, который тут же называется «Аполлонов строгий сын…». Другое стихотворение — «К А. А. Бестужеву» («Хоть Пушкин суд мне строгий произнес») — говорит исключительно о произведении самого Рылеева; третье — «Стансы», посвященные Бестужеву, представляет целиком пессимистическую исповедь поэта. Наконец, в четвертом стихотворении — «К Бестужеву» — речь идет, правда, о самом друге Рылеева, но мы узнаем из него только, что Бестужев — «беглец Парнаса молодой», что музы за ним порхают «вертлявою толпою» и что его очаровали какой-то «Мейеровой глазки…»

Таким образом, ни в одном из стихотворений Рылеева, посвященных Бестужеву, нет призыва к совместной борьбе, нет надежд на общую славу, нет указаний на близость их политических путей или на взаимодействие их общественных убеждений — словом, нет того пафоса гражданского союза, которым проникнута пьеса «Любви, надежды…» и отзвуки которого явственно слышатся у Пушкина в прочих частях чаадаевского цикла.

Если глухое, анонимное, подпольное предание и отнесло в каком-нибудь списке эти стихи к Бестужеву, у нас нет никаких оснований поддерживать его случайное, произвольное и явно беспочвенное указание; всестороннее исследование вопроса так же категорически отводит честь посвящения этих «прекрасных стихов П.» от Бестужева, как отводят славу их авторства от Рылеева.

VIII

Остановимся на дополнительных замечаниях статьи. М. Л. Гофман считает весьма сильным доводом в свою пользу, что Огарев в письме к бывшему наборщику «Колокола», напечатанном в сан-франциском листке «Свобода» от 28 сентября 1872 г., приписывает *стихотворение* «Товарищ, верь: взойдет она…» не Пушкину, а Рылееву.

Но, во-первых, «Товарищ, верь» не есть «стихотворение», а только одна его строфа: как известно, стихотворение «Любви, надежды, тихой славы» появилось впервые в печати именно без этой строфы; о самом же стихотворении, в целом, Огарев видимо ничего не говорит.

Во-вторых, Огарев в 1856 г., напечатав впервые полностью за подписью Пушкина текст послания в «Полярной Звезде» (и повторив его в 1858 г.), признал его автором не Рылеева, а Пушкина.

Мы не видим основания считать это двукратное печатное заявление, относящееся ко всему стихотворению, менее авторитетным, чем частное сообщение в письме, говорящее лишь о 5 строчках того же стихотворения. Мы не усматриваем, далее, причины, в силу которой Огарева нужно в этом вопросе считать компетентнее Анненкова, чье признание спорного стихотворения пушкинским опротестовано Гофманом: Анненков «не располагал никакими, не дошедшими до нас материалами»[114]. Ну, а Огарев? Наконец, чтоб довериться показанию Огарева, необходимо прежде всего прочитать полностью текст его заявления М. Л. Гофман нам его не сообщает, и нам даже остается неизвестным, читал ли он его сам?

Едва ли поэтому этот заключительный аргумент может считаться особенно веским.

IX

Признавая заслуги М. Л. Гофмана в области новейшего пушкиноведения, мы должны отметить, что в своем законном стремлении очистить подлинный текст поэта от приписываемых ему произведений автор «Первой главы науки о Пушкине» проявляет подчас недостаточное чувство меры. В названной книге своей он утверждает, что Пушкин *«совершенно определенно и категорически отказывался»* от известного «Романса» («Под вечер осени ненастной»), а также от послания «Любви, надежды, тихой славы…»

«В приведенной нами заметке Пушкина, — говорит Гофман, — в которой он категорически отказывается от

„Романса“ (принадлежащего, кстати сказать, даже к иной, непушкинской поэтической школе), поэт столь же решительно и *искренно* (курсив подлинника. — *Л.Г.*) утверждает, что он никогда не был автором послания „Любви, надежды, тихой славы…“»

Необходимо поэтому, по мнению М. Л. Гофмана, очистить собрания подлинных текстов Пушкина от этих двух явно апокрифических стихотворений.

Но действительно ли Пушкин так «определенно и категорически», так «решительно и искренно» отказывался от этих двух произведений, которые подлежат поэтому изъятию из его сочинений?

По поводу первого стихотворения, т. е. «Романса», отвечал М. Л. Гофману М. А. Цявловский:

«На стр. 115–118 (книги Гофмана) доказывается, что стихотворение 1814 г. „Романс“ („Под вечер осени ненастной“) не принадлежит Пушкину. Утверждение это — неверно: стихотворение несомненно Пушкина. В списке стихотворений Пушкина, предназначенных для помещения в собрание изд. 1826 г., посланном Плетневым Пушкину и последним просмотренном, о чем свидетельствуют его рукой сделанные пометы, находится и „Романс“. Если бы оно было не Пушкина, поэт, конечно, его вычеркнул бы. Этого мало: в рукописи, с которой набиралось издание 1826 г., по словам Ефремова, Пушкин не только зачеркнул стихотворение, но и „начал было переправлять“ текст „Романса“, чего, конечно, не стал бы делать с чужим произведением. В приводимой же М. Л. Гофманом заметке Пушкина речь идет, очевидно, не о „Романсе“, на что было уже указано Н. О. Лернером (Соч. П., под ред. Венгерова, т. I, с. 312)» [115].

Вопрос о «категорическом отказе» Пушкина от «Романса» неожиданно разрешается в смысле его несомненного признания Пушкиным.

Мы не претендуем на аналогичное исчерпывающее разрешение нами вопроса о втором стихотворении — именно о послании «Любви, надежды, тихой славы», но думаем, что говорить здесь о «совершенно определенном и категорическом отказе» от него Пушкина так же нельзя, как и относительно «Романса». Мы считаем далее, что анализ вопроса не дает нам никаких серьезных оснований на приписывание его Рылееву, и что все обстоятельства текстуальной истории, политической идеологии и поэтического стиля этого послания обращают нас к тому поэту, чье имя так определенно сигнализировалось читателю инициалами первых публикаций: — к Пушкину.

Из книги
«ЦЕХ ПЕРА»
1930

Исторический фон «Выстрела»



I

Сильвио в пушкинском «Выстреле» обильно и как бы намеренно наделен резкими фантастическими чертами. Пушкин последовательно кладет на его облик тона зловещей загадочности.

«Какая-то таинственность окружала его судьбу», — сообщает он с первых же строк своего рассказа. «Имея от природы романтическое воображение, — говорится далее, — я всех сильнее… был привязан к человеку, коего жизнь была загадкой и который казался мне героем таинственной какой-то повести». И далее: «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола…»

В последней главе появление Сильвио наводит ужас; при взгляде на него все цепенеют («я почувствовал, как волоса стали вдруг на мне дыбом»; «люди не смели его остановить и с ужасом на него глядели»); его дьявольская усмешка запоминается беспечным графом навсегда.

В таком демоническом обличье, «героем таинственной какой-то повести» выступает перед нами этот мстительный бреттер с итало-испанским именем романтического героя и зловещим профилем гофманского персонажа.

Но, как обычно у Пушкина, мотив волшебной фантастики облекается в живую плоть конкретных бытовых деталей. Многие

из них глубоко вводят образ в характерную человеческую среду, создают вокруг него определенный жизненный фон, окружают его такими четкими признаками эпохи и нравов, что понемногу сказочный герой раскрывает в своем магическом облике черты подлинного исторического лица.

При сопоставлении первой новеллы Белкина с некоторыми документами и материалами эпохи, мы начинаем различать под сардонической маской Сильвио довольно явственный облик одного пушкинского современника. И если мы пристально вглядимся в забытые черты этого весьма любопытного, отчасти загадочного для окружающих, но вполне реального лица, нам, вероятно, удастся вскрыть довольно точную художественную портретность фантастического героя «Выстрела».

II

Когда в сентябре 1820 г. Пушкин приехал в Кишинев, там жил один весьма оригинальный и всем известный военный — подполковник Иван Петрович Липранди.

Личность его по разнообразным основаниям заслуживает внимания историка русской литературы. Ряд крупных писателей прошлого столетия так или иначе связан с этим именем. Липранди был, прежде всего, сослуживцем поэта Батюшкова в шведскую войну 1808 года и в своих любопытных походных записках он вспоминает этого батальонного адъютанта, ставшего известным поэтом. Привлеченный к делу 14 декабря, Липранди проводил свой арест в обществе Грибоедова. Мы знаем, что кишиневский полковник был одним из ближайших приятелей Пушкина в бессарабский период, и можно считать установленным, что именно он рассказал поэту сюжет «Выстрела». Наконец, историко-военные труды этого раннего участника Бородинского сражения имелись в библиотеке Льва Толстого и несомненно изучались им в эпоху создания «Войны и мира».

Таковы весьма внушительные права Липранди на интерес и внимание литературных исследователей.

Но в биографии его имеются, к сожалению, и прикосновения иного рода к некоторым крупным литературным деятелям. Известно, что его имя выступает печальным и мрачным пятном в истории жизни Достоевского. Поступив в 40-х годах на службу в министерство внутренних дел по департаменту полиции, Липранди был главным создателем «дела петрашевцев». Ему принадлежит знаменитая докладная записка по этому «заговору»,

в которой он определяет кружок Петрашевского как «зловеликой важности». По именным спискам, составленным Липранди, десятки русских фурьеристов, в том числе и Достоевский, были приговорены к смертной казни расстрелянием, и лишь по соответственной конфирмации сосланы на каторгу. В ту же эпоху и в плане той же секретной полицейской службы Липранди имел отношение к аресту Огарева и заслужил от Герцена те резкие разоблачения, которые надолго придали звучной южно-романской фамилии этого официального разведчика весьма плачевный нарицательный характер.

Такова была старость Липранди. Но в начале 20-х годов, когда он встречался с Пушкиным, эти подпольные черты его натуры еще не были заметны окружающим. В то время его облик и характер должны были, напротив, привлечь внимание художника своими живописными контрастами. Личность его представляла несомненный интерес по своим дарованиям, судьбе и оригинальному образу жизни.

Липранди был мрачен и угрюм, но любил собирать у себя офицеров и широко угощать их. Источники его доходов были для всех покрыты тайной. Начетчик и книголюб, он славился бреттерством, и редкая дуэль проходила без его участия.

Уже в таком беглом очерке мы узнаем характерные черты Сильвио. Попытаемся более обстоятельно сопоставить исторические материалы о Липранди с художественными свидетельствами Пушкина. Это поможет нам выяснить любопытный вопрос о творческой системе поэта при портретировании его современников.

III

Припомним для этого, прежде всего, портрет Сильвио, зачерченный на первой странице «Выстрела».

«Один только человек принадлежал нашему обществу, не будучи военным. Ему было около тридцати пяти лет, и мы за то почитали его стариком. Опытность давала ему перед нами многие преимущества; к тому же его обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы. Какая-то таинственность окружала его судьбу; он казался русским, а носил иностранное имя. Некогда он служил в гусарах, и даже счастливо; никто не знал причины, побудившей его выйти в отставку и поселиться в бедном местечке, где жил он вместе и бедно и расточительно; ходил вечно пешком, в изношенном черном сюртуке, а держал открытый стол для всех офицеров

нашего полка. Правда, обед его состоял из двух или трех блюд, изготовленных отставным солдатом, но шампанское лилось при том рекою. Никто не знал ни его состояния, ни его доходов, и никто не осмелился о том его спрашивать. У него водились книги, большею частью военные, да романы. Он охотно давал их читать, никогда не требуя их назад; зато никогда не возвращал хозяину книги, им занятой. Главное упражнение его состояло в стрельбе из пистолета. Стены его комнаты были все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные. Богатое собрание пистолетов было единственной роскошью бедной мазанки, где он жил… Разговор между нами касался часто поединков; Сильвио (так назову его) никогда в него не вмешивался. На вопрос, случалось ли ему драться, отвечал он сухо, что случалось, но в подробности не входил, и видно было, что таковые вопросы ему были неприятны. Мы полагали, что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства…»

Почти все черты этого портрета точно соответствуют живому оригиналу, очевидно, служившему Пушкину моделью для Сильвио. Общий облик и характерные подробности здесь одинаково совпадают. Нам необходимо проследить шаг за шагом историческую точность этого портрета, чтобы выяснить тесную связь пушкинской повести с одной забытой военной биографией.

* * *

Уже внешние детали характеристики Сильвио поддаются точному историческому комментарию.

«Он казался русским, а носил иностранное имя», — рассказывает Пушкин.

При своей европейской фамилии Липранди был вполне русским. У Вигеля читаем: «По фамильному имени надобно было почитать (его) итальянцем или греком, но он не имел понятия о языках сих народов, знал хорошо только русский и принадлежал к православному исповеданию».

На самом деле род его восходил к фамилиям испанских дворян «и, следовательно, — говорит один из мемуаристов, — в жилах его текла кровь, жаждавшая полей брани…»[116] Липранди действительно рано вступил на военную службу и в отечественную войну уже состоял офицером генерального штаба.

«*Некогда* он служил в гусарах, и даже счастливо», — читаем у Пушкина.

Липранди на военной службе (правда, по другому роду оружия) достиг значительных успехов. За Финляндскую войну он

был отличен шестью боевыми наградами «с назначением в свиту его императорского величества». В 1809 г. он был награжден золотой шпагой. Во время заграничного похода он отличился при взятии крепости Ротенбург и даже был отмечен в реляции главнокомандующего как «искусный и храбрый офицер». Неудивительно, что в эпоху наполеоновских походов он занимал во Франции ответственные и важные посты. Мы видим, что Липранди, как и Сильвио, несомненно проходил военную службу «счастливо».

Но по возвращении в Россию Липранди пережил служебную катастрофу. Она отмечена у Пушкина:

«…никто не знал причины, побудившей его выйти в отставку и поселиться в бедном местечке…» — говорится о Сильвио.

Это — точное отражение целого этапа биографии Липранди как раз в период его первого знакомства с Пушкиным. В ноябре 1822 г. Липранди должен был выйти в отставку.

Когда Вигель в 1823 г. приезжает в Кишинев, он встречает своего блестящего парижского знакомого Липранди, «который находился тут в отставке и в бедности». Оказывается, «вскоре по возвращении в Россию из генерального штаба был он переведен в линейный егерский полк и, наконец, принужден был оставить службу…» Тайну этой отставки Вигель не раскрывает нам. Мы остановимся на ней ниже.

Возраст Сильвио не случаен у Пушкина. Герою «Выстрела» «около тридцати пяти лет». Липранди родился 17 июля 1790 г. Стало быть, в эпоху его знакомства с Пушкиным (1820–1824 гг.) ему 30–34 года.

Сильвио мрачен. Пушкин отмечает его «обыкновенную угрюмость» и выдерживает весь портрет его в рембрандтовских тонах.

Вигель пишет о Липранди: «Он всегда был мрачен, и в мутных глазах его никогда не блистала радость…» «Многим казался он страшен…» При встрече их в 1825 г. «лицо его, всегда довольно мрачное, показалось еще мрачнее…»

Но при этом Сильвио любит широко угощать. Он «держал открытый стол для всех офицеров нашего полка. Правда, обед его состоял из двух или трех блюд, изготовленных отставным солдатом, но шампанское лилось при том рекою…»

«Вечно бы ему пировать, — сообщает о Липранди его близкий знакомый и антагонист Вигель. — В нем было бедуинское гостеприимство… Я всегда находил у него изобильный завтрак или пышный обед… На столе стояли горы огромных персиков, душистых груш и дорогого винограда…»

Об офицерских приемах у себя в Кишиневе рассказывает сам

Липранди: «Три-четыре вечера, а иногда и более, проводил я дома». Своими постоянными посетителями Липранди называет несколько офицеров кишиневского гарнизона и генерального штаба, а из штатских одного Пушкина, который, «впрочем, редко оставался до конца вечера…»

У Сильвио, как известно, идет крупная игра в банк, хотя сам он обычно воздерживается от игры. Липранди уверяет в своих «Воспоминаниях», что сам он в карты не играл, но, по свидетельствам мемуаристов, на сборищах у него шла азартная игра.

«Чаще всего, — рассказывает Вельтман, — я видал Пушкина у Липранди, человека вполне оригинального по острому уму и жизни. К нему собиралась вся военная молодежь, в кругу которой жил более Пушкин. Живая веселая беседа, écarté и иногда, pour varier, „направо и налево“, чтоб сквитать выигрыш. Иногда забавы были ученого рода».

Таков был общий облик одного из штаб-офицеров кишиневской дивизии, довольно отчетливо зачерченный в пушкинской повести.

IV

Но и духовная природа Сильвио явственно отражает черты Липранди. Пушкин неоднократно отмечает в своем рассказе большой ум и опытность Сильвио. Это — обычное впечатление, производимое Липранди на современников. Все знавшие его говорят о его тонком и остром уме. «Энциклопедически образованный, — определяет его в своих воспоминаниях И. А. Арсеньев, — замечательный лингвист, обладавший редкой способностью быстро понимать и соображать в известный момент силу обстоятельств и их последствий…» Неудивительно, что этот культурный военный обладал в Кишиневе интересным собранием научных книг.

Пушкин не забывает отметить в «Выстреле» библиотеку Сильвио: «у него водились книги, большею частью военные, да романы. Он охотно давал их читать, никогда не требуя их назад…»

У Липранди действительно была библиотека, составленная в значительной своей части из военных книг. Владелец ее сообщал впоследствии, что он начал собирать ее уже с 1820 года. Здесь, в частности, находились топографические карты и богатый отдел сочинений о Турции. С 1830 г., по словам Липранди, его библиотека была известна европейским ученым общества, а «в

1856 г. она, по высочайшему повелению, куплена была для библиотеки генерального штаба[117]. Таким образом, в эпоху пребывания Пушкина в Кишиневе, Липранди собирал это замечательное собрание, хорошо знакомое поэту».

В своих «Записках» Липранди сообщает, что Пушкин интересовался многими сочинениями из его библиотеки: он называет Овидия, Валерия Флакка, Страбона, Мальтебрюна, труды по истории и географии. По каталогу Липранди значится, что одна книга так и осталась за Пушкиным. Вспомним в «Выстреле» замечание о книгах Сильвио: «он охотно давал их читать, никогда не требуя их назад».

Материальное положение Сильвио «в бедном местечке», где он жил, очерчено, как и весь его образ, контрастными чертами: смесь роскоши и нужды — вот формула его жизни.

«…Жил он вместе и бедно и расточительно: ходил вечно пешком, в изношенном черном сюртуке, а держал открытый стол для всех офицеров нашего полка…»

Эта своеобразная черта Сильвио, — смесь бедности и расточительности, — оказывается также характерной для его прототипа. Кишиневский приятель Пушкина В. П. Горчаков рассказывает, что «Липранди поражал нас то изысканною роскошью, то вдруг каким-то презреньем к самым необходимым потребностям жизни, — словом, он как-то умел соединять прихотливую роскошь с недостатками. Последнее было слишком знакомо Пушкину»[118].

При этом подчеркивается таинственность его денежных ресурсов: *«никто не знал ни его состояния, ни его доходов, и никто не осмеливался о том его спрашивать»*.

Полное соответствие этому находим в биографии Липранди. Загадочность его для многих заключалась в скрытых и непонятных источниках его широких средств. Вигель рассказывает, что довольно часто встречал в Париже одного, «не весьма обыкновенного человека: у него ровно ничего не было, а житью его иной достаточный человек мог бы позавидовать». «Карты объясняют расточительность иных бедных людей», но он не был игроком: «целый век умел он скрывать от глаз человеческих тайник, из коего черпал средства к постоянному поддержанию своей роскоши». Таков был жизненный режим Липранди в Париже.

В России его военная карьера пошатнулась, и он был вынужден выйти в отставку. «Не зная, куда деваться, — сообщает далее Вигель, — он остался в Кишиневе, где положение его очень походило на совершенную нищету». Но с назначением на юг Воронцова, под начальством которого Липранди служил во

Франции, последний воспрянул духом. Он явился к своему прежнему начальнику, разжалобил его, добился денежной помощи, деловых поручений и назначений. «Тогда на разъезды из казенной экспедиции начали отпускать ему суммы, в употреблении коих ему очень трудно было давать отчеты… Вдруг откуда что взялось: в не весьма красивых и не весьма опрятных комнатах карточные столы[119], обильный и роскошный обед для всех знакомых и пуды турецкого табаку для их забавы. Совершенно бедуинское гостеприимство…»

В Кишиневе, таким образом, возродился парижский образ жизни и на этот раз, видимо, установился надолго. В октябре 1826 г. бессарабский знакомый Пушкина, Н. С. Алексеев, сообщает ему: «Липранди… живет по-прежнему здесь довольно открыто и, как другой Калиостро, Бог знает, откуда берет деньги…»

Таков общий голос удивленных современников об интригующем и непонятном источнике благосостояния Липранди.

V

Но тайна эта, неразрешимая для многих в пушкинскую эпоху, стала общим достоянием в середине столетия.

Липранди служил в тайной полиции. Еще вовремя оккупации Франции иностранными войсками он заведовал русской тайной полицией за границей. По его собственному свидетельству, дело было так. В 1816 г. образовалось во Франции злонамеренное общество «Des Epingles» (булавок). Французское министерство сообщило об этом начальникам союзных корпусов, и Воронцов возложил соответственное поручение на Липранди, который вошел в сношения с жандармскими офицерами, секретарем министра полиции в Париже и, наконец, со знаменитым сыщиком Видоком.

О том же говорит в своих воспоминаниях Вигель, описывая «лукулловские трапезы» Липранди в Париже. «И кого угощал он? Людей с такими подозрительными рожами, что совестно и страшно было вступать в разговоры». Это были парижские сыщики и агенты тайной полиции, вербуемые из подонков уголовного мира. Здесь, у Липранди, Вигель познакомился с знаменитым «главою парижских шпионов» Видоком, который «за великие преступления был осужден, несколько лет был гребцом на галерах и носит клеймо на спине…»

Вигель удивляется этому пристрастию Липранди к

каторжным, высказывая предположение, что эта среда постоянно служила удовлетворению любопытства Липранди: «через них знает он всю подноготную, все таинства Парижа…» Отметим, что Вигель не догадывался о служебном характере этого «любопытства» Липранди.

Он считал его, впрочем, наиболее осведомленным источником тайной политической информации. Назначенный в 1823 г. членом верховного совета Бессарабии и имея от Блудова и Воронцова поручение сообщить им о состоянии края и «о всем любопытном, в нем происходящем», Вигель обращается к Липранди как к главному источнику соответственных сведений о Кишиневе и его обитателях.

Роль этого секретного информатора в те годы не вполне выяснена. Б. Л. Модзалевский считал, что Липранди состоял в Кишиневе «правительственным тайным агентом» («Пушкин и его современники», IV, с. 177). Другие исследователи полагают, что в Кишиневе Липранди не занимался тайным шпионажем («Пушкин»: Статьи и материалы, вып. III, с. 63). Нужно думать, что прав был Вигель, утверждавший, что Липранди «одною ногою стоял на ультрамонархическом, а другою на ультрасвободном грунте, всегда готовый к услугам победителей той или другой стороны». Это особенно сказалось в его кишиневский период, совпавший с усиленным освободительным движением в Европе.

Двойственная игра политического авантюриста развернулась в атмосфере этого революционного оживления особенно широко, и вольнолюбивый член тайного общества, пострадавший за убеждения, неожиданно стал поражать окружающих подозрительной и непонятной роскошью своего повседневного быта.

Мы знаем, что расцвет полицейской деятельности этого военного сыщика сказался значительно позже, когда он с большим умением и полным успехом организовал сложную провокацию, погубившую Петрашевского и членов его кружка.

Но нужно думать, что и в 20-е годы таинственность, окружавшая Липранди, его облик заговорщика и черты необъяснимой щедрости находят себе объяснение в секретных канцеляриях императорских штабов и министерств.

VI

Но «Выстрел» — прежде всего, повесть об одной

необыкновенной дуэли. Это оригинально построенный рассказ о поединке с хронологически разобщенными выстрелами в последовательном изложении обоих дуэлянтов, из которых каждый сообщает третьему лицу о пистолетном огне своего противника.

Сильвио, прежде всего, — бреттер. Он сам говорит о себе: «Дуэли в нашем полку случались поминутно: я на всех был или свидетелем, или действующим лицом». Окружающие полагают, что «на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства».

Фабула «Выстрела» сводится, в основном, к рассказу Сильвио об одной своей необычайной дуэли.

Обратимся к Липранди.

Вигель рассказывает о нем: «Ко всем распрям между военными он был примешан, являясь будто примирителем, более возбуждал ссорящихся и потом предлагал себя секундантом. Многим оттого казался он страшен».

Бартенев отмечает, что Пушкин дорожил мнением И. П. Липранди в дуэльных вопросах и принимал в таких случаях его советы и распорядительство.

Сам Липранди подробно рассказал нам о повышенном интересе Пушкина к поединкам.

«Дуэль К-ва с Мордвиновым очень занимала его; в продолжение многих дней он ни о чем другом не говорил, выпытывая мнения других, на чьей стороне более чести, кто оказал более самоотвержения… и т. п.»

«Дуэли особенно занимали Пушкина. В Киеве или во время поездки его к Раевским он слышал о славном поединке Реада с поляком в Житомире и восхищался частностями оного…»

«Будучи еще в Петербурге, он услышал о двух из моих столкновений, из коих одно в декабре 1818 года, по выходе корпуса Воронцова из Франции…»

«Но о другом в 1810 году, в Або, с шведским гвардейским поручиком бароном Бломом, вызванным мною через абовские газеты, на что противник мой отвечал в стокгольмских газетах, с назначением для прибытия его в Або для встречи со мной, Александр Сергеевич знал, но неудовлетворительно, а потому неотступно желал узнать малейшие подробности как повода и столкновения, так душевного моего настроения и взгляда властей, допустивших это столкновение.

…Чтоб удовлетворить его настоянию, я должен был показать ему письма, газеты и подробное описание в дневнике моем, но и

этого было для него недостаточно: расспросы сыпались».

Липранди вообще мог обильно питать этот жадный интерес поэта к знаменитым поединкам. В записках, мемуарах или исторических трудах этого военного деятеля мы находим бесчисленные упоминания и рассказы о замечательных встречах. Дуэль в Париже майора Бартенева с тремя французскими офицерами, столкновение его с генералом Алферьевым, поединок между дивизионным врачом Маркусом и драгунским капитаном в городе Тетеле, дуэль в Нантеле между бригадным командиром П. И. Каблуковым и подполковником Д. Н. Мордвиновым, трагическое столкновение подполковника Мерлиния с полковником Петрулиным в г. Вилькомире и т. д. и т. д. — таков бесконечный реестр поединков, занесенный в записи Липранди. Здесь изложены самые разнообразные случаи: дуэли на пистолетах и на саблях, с одним заряженным, а другим холостым оружием, при многочисленных свидетелях и совсем без секундантов, со смертельным или благополучным исходом. Пользуясь рассказами Липранди, Пушкин мог бы написать обширную и занимательную книгу о дуэлях наподобие старинного сборника Брантома «Duels célèbres», увлекательно повествующего о необычайных единоборствах французских вельмож и итальянских дворян.

Но Пушкин поступил иначе. Из неисчерпаемого источника бреттерских воспоминаний Липранди он выбрал один только эпизод, видимо, наиболее трагический и волнующий, чтоб разобрать его в своем излюбленном жанре «быстрой повести с романтическими переходами».

VII

Пушкин сам прозрачными инициалами отметил живой источник своей повести. В списке лиц, сообщавших Белкину сюжеты для его сказочек, имеется и такая помета:

«Выстрел» (рассказан Белкину) *подполковником* И. П. Л.[120]

Здесь любопытна не только точность в воспроизведении инициалов Ивана Петровича Липранди, но и полное соответствие указанного чина его рангу. «В начале пребывания Пушкина (в Кишиневе) я был подполковником, а потом полковником…», — сообщает в своих воспоминаниях И. П. Липранди.

В пушкинской литературе этот источник «Выстрела» был издавна указан. Еще в 1866 г. Бартенев категорически сообщал, что повесть «Выстрел» «слышана Пушкиным от Липранди». Прочитав это в «Русском архиве» и отвечая на статью Бартенева,

престарелый Липранди не опроверг этого указания, но, правда, и не подтвердил его. «Не помню этого рассказа и желал бы знать источник». Ответа в печати не последовало, но у нас есть все основания предполагать, что Бартенев слышал это от офицера генерального штаба В. П. Горчакова, сообщавшего ему ценные устные материалы для его исследования.

Этот именно очевидец бессарабской жизни Пушкина сообщал впоследствии в печати, что поэт, много и часто беседовавший с Липранди, «от него слышал рассказ „Выстрел“»[121].

Нам остается разрешить вопрос, действительно ли в практике Липранди был дуэльный случай, рассказанный в «Выстреле»?

Но, к сожалению, дать здесь окончательный ответ пока затруднительно. Нам известно только, что у Липранди был один знаменитый поединок, о котором много писали в заграничной печати. Им-то особенно и интересовался Пушкин, требуя от Липранди обстоятельных рассказов, дневников и газет. Все, что мы знаем об этой дуэли, сводится к следующему.

В 1810 г. Липранди, считавший себя, видимо, оскорбленным, поместил в газетах Або картель шведскому поручику гвардии барону Блому, который через стокгольмские газеты принял вызов и назначил день встречи в Або. В старинных «Записках артиллериста» И. Радожицкого даются вскользь некоторые дополнительные сведения об этой дуэли. Радожицкий познакомился с Липранди в 1814 г. в Варшаве и был очарован оригинальностью, начитанностью и любезностью молодого офицера.

«Но пылкость характера, — продолжает мемуарист, — заводила его часто в безрассудства. Бывши в Або, он вызвал на дуэль одного из врагов своих через газеты; два месяца учился колоться; наконец встретился с противником и дал ему смертельный штос».

Последнее указание неверно. Липранди в своих воспоминаниях сообщает, что его противник барон Блом в 1862 г. жил полковником в отставке за ранами в Никопинге. Отметим, что он принадлежал к старинной и знатной шведской фамилии. По сообщению Липранди, родословная Бломов напечатана в книге о войне России со Швецией в 1809 г. Известно, что один из представителей этой фамилии был долголетним послом в Петербурге и встречался в 30-х годах с Пушкиным.

Вот пока все немногие сведения об этой дуэли Липранди. Аналогий с поединком Сильвио немного, но они все же есть. В обоих случаях к барьеру вызывается молодой поручик знатного рода (у Пушкина — граф). Липранди, как Сильвио в повести, особо и длительно готовится к этой дуэли, обучаясь

безошибочному удару. Наконец, в обоих случаях необычайный поединок не имеет смертельного исхода.

Не будем настаивать на дальнейшей тождественности этих двух дуэлей и ограничимся бесспорным сведением о том, что «Выстрел» рассказан Пушкину Липранди. Позволительно думать, что нечто подобное происходило в его личной бреттерской практике, но это, во всяком случае, не существенно. В отношении Пушкина всякая проблема заостряется в сторону своей литературной природы, — таков и данный случай. Нам важно запомнить, что в Кишиневе Пушкин широко применяет систему собирания творческих материалов в беседах. Он документируется для творчества у многих лиц.

Офицер В. П. Горчаков рассказывал ему о сражении под Скулянами, чиновник М. И. Лекс — о гайдуке Кирджали, гетеристы Каранья, Дука и Пендадеки — всевозможные молдавские предания. Многое из этих рассказов вошло в его творчество. Но, конечно, самым ценным для него из всей этой устной литературы оказался рассказ Липранди об одном экстравагантном бое двух офицеров. Дуэль всегда привлекала Пушкина и не только как акт молодечества, но и как заманчивый литературный факт. Он глубоко ощущал благодарный композиционный материал этой темы, ее высокую сюжетную насыщенность, ее способности туго напрягать действие рассказов и резко выявлять все изломы главных характеров. Мы знаем, как разнообразно он разработал этот мотив в двух своих больших романах — в «Онегине» и «Капитанской дочке». И для нас не безразлично, что в этом направлении воздействие на его творчество незаметно шло от его кишиневского собеседника. Мы знаем, что Пушкин жадно слушал его бесчисленные рассказы об оскорблениях, вызовах, секундантах, барьерах, выстрелах и всевозможных чудесах фехтования и прицела. Все это незаметно отлагалось в его творческом сознании отважными образами, героическими эпизодами, кровавыми сценами и той головокружительной поэзией опасности и смертельной игры, которая всегда была дорога Пушкину. Недаром он так жадно вбирал в себя эти полковые истории и походные предания об удальстве, молодечестве и риске, предоставляя им свободно бродить в своем воображении или отлагаться в своей памяти. Через несколько лет мировая литература обогатилась маленьким шедевром о дуэли — повестью «Выстрел».

VIII

Обратимся к исторической концовке «Выстрела», несколько неожиданно завершающей повесть о зловещем бреттере.

«Сказывают, что Сильвио во время возмущения Александра Ипсиланти предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами».

Пушкин придает своему герою ореол борца за вольность, возводит его в сан политических вождей, причисляет его к горсти отважных представителей европейского свободолюбия. Сильвио погибает смертью Байрона — в активной борьбе за освобождение Греции. Более высокой канонизации образа поэт, кажется, не мог бы дать.

Она должна нам показаться резко противоречащей характеру Липранди по всему, что мы теперь знаем о нем. Но это освещение нисколько не противоречит тому впечатлению, какое Липранди стремился производить в молодости на окружающих. Как многие агенты секретной полиции, как многие сыщики и провокаторы, он заигрывал с «крайней левой», прикидывался революционером, и в опасной политической игре был, видимо, готов менять свои позиции в зависимости от победы той или иной воюющей стороны. Об этом, мы видели, с полной категоричностью свидетельствует Вигель.

Сам Липранди охотно демонстрировал свои радикальные убеждения. Радожицкий, познакомившийся с ним в 1814 г., довольно прозрачно сообщает в 1835 г. в своих воспоминаниях:

«…Капитан Л***, горячий итальянец, называвший себя мартинистом, обожатель Вольтера, знал наизусть философию его и думал идти прямейшею стезею в жизни. С пламенными чувствами и острым, хотя не всегда основательным умом, он мог вернее других отличать хорошее от дурного, благородное от низкого; презирая лесть, он смеялся над уродами в нравственном мире»[122]. В эту эпоху ликвидации великой революции и господства знаменитого обывательского лозунга «c'est la faute à Voltaire», звание «вольтерианца» было почти равносильно обозначением якобинца и карбонария. Между тем, Лапранди, видимо, щеголял этим званием, подчеркивая независимость своих суждений и пренебрежение к господствующим предрассудкам.

Его таинственная отставка и опала как раз в эпоху повышенного революционного брожения в Европе, после блестящих военных успехов, объясняются прежде всего, его репутацией вольнодумца и мятежника. Вигель снова дает отдаленный намек: «Из генерального штаба был он переведен в линейный егерский полк и, наконец, принужден был оставить службу. Все это показывает, *что начальство смотрело на него не с выгодной стороны*».

Разгадку этой тайны дает в своих «Воспоминаниях» декабрист Сергей Волконский. Вот что он пишет о Липранди как о своем сослуживце в эпоху наполеоновских войн:

«Как молодой человек, он приобрел уважение, любовь своих товарищей и доверенность начальников; служа в генеральном штабе, состоял он при второй армии и, по неприятностям с высшим начальством по его роду службы, перешел в один из егерских полков 16-й дивизии и был, *в уважение его передовых мыслей и убеждений, принят в члены открывшегося в этой дивизии отдела тайного общества*, известного под названием „Зеленой книги“. *При открытии в 20-х годах восстания в Италии, он просил у начальства дозволения стать в ряды волонтеров народной итальянской армии.* По поводу неприятностей за это, принятое как дерзость его ходатайство, он принужден был выйти в отставку, и, выказывая себя верным своим убеждениям и прогрессу и званию члена тайного общества, был коренным другом майора, сослуживца его по 32-му егерскому полку Вл. Фед. Раевского, о котором буду говорить впоследствии при происшествиях 25-го года».

Итак, в качестве передового военного Липранди был принят в тайное общество. Под «Зеленой книгой» имелся в виду знаменитый питомник декабристов — Союз Благоденствия, статут которого занесен в зеленую тетрадь. Все это проливает свет на личность Липранди и на некоторые построения Пушкина.

Прежде всего, нам становится понятной начальная черта портрета Сильвио: «Один только человек принадлежал нашему обществу, не будучи военным… Никто не знал причины, побудившей его выйти в отставку…» и пр.

Вспомним некоторые обстоятельства из истории южных тайных обществ. В момент приезда Пушкина в Кишинев в сентябре 1820 г. Липранди еще находится на военной службе. Но в декабре 1821 г. прошла глухая молва о Союзе Благоденствия, и главная квартира настоятельно потребовала открытия «заговора»; 5 февраля 1822 г. был арестован близкий друг Липранди В. Ф. Раевский и отвезен в Тираспольскую крепость для опроса в особой следственной комиссии. Не случайно, видимо, в тревожный момент, накануне ареста Раевского, Липранди берет трехмесячный отпуск и оставляет Кишинев (30 января 1822 г.). Это, впрочем, не спасает его. 11 ноября 1822 г. он вынужден выйти в отставку. Только три года спустя, в конце 1825 г., Липранди снова был принят в войска. Таким образом, во вторую половину пребывания Пушкина в Кишиневе Липранди, как и Сильвио, находился в отставке, но продолжал вращаться в прежней офицерской среде, «не будучи военным».

Свидетельство Волконского проливает свет и на революционную роль Липранди. В военном обществе 20-х годов он — представитель «передовых мыслей и убеждений». Его принимают в состав тайного политического общества, он близкий друг «первого декабриста» (по формуле П. Е. Щеголева[123]) В. Ф. Раевского и, наконец, за верность своим убеждениям он вынужден прервать свою блестящую военную карьеру и выйти в отставку. В эпоху общего воспламенения Европы и восстаний в Италии он решается заявить о своем желании стать в ряды восставших. Мы видим, что в кишиневский период Пушкина Липранди стоял «на ультрасвободном грунте». Вспомним, что это была эпоха заразительного политического брожения на Западе, сильно увлекшего русских военных, проделавших заграничные походы.

Это настроение Липранди сказалось и в эпоху декабрьского движения. Герцен впоследствии решительно называл его «членом тайного общества 1825 г.»[124] Его прикосновенность к декабрьскому движению одно время считал несомненной Вигель. Его ближайший начальник и покровитель Воронцов секретно сообщал в Петербург об арестованном Липранди, что относительно него «сомнение превратилось в явное подозрение».

Пушкин, конечно, и отдаленно не догадывался о тайной политической миссии Липранди[125]. Он верил в искренность вольнолюбивых речей полковника и несомненно считал его в стане революционеров. «Липранди, — пишет Пушкин Вяземскому 2 января 1822 г., — мне добрый писатель и (верная порука за честь и ум) не любим нашим правительством, и в свою очередь не любит его» (Письма. I, с. 25).

О причастности Липранди к тайному обществу Пушкин был, видимо, осведомлен. Сам Липранди сообщает, что «Пушкин принимал живейшее участие в судьбе В. Ф. Раевского и чрезвычайно любопытствовал узнать причину его ареста». Между тем Липранди в известной степени разделял судьбу Раевского, и интерес Пушкина должен был распространяться и на него.

Естественно предположить, что Липранди, вообще щеголявший радикализмом, должен был широко учитывать оппозиционные настроения сосланного Пушкина и открыто демонстрировал перед ним свою показную революционность. Автор «Кинжала», антиправительственных ноэлей, эпиграмм на царя и министров представлял собою благодарного слушателя для кишиневского вольтерианца и карбонария.

Последний термин особенно применим к тогдашним ролям Липранди. Мы видим, что он с исключительным интересом отнесся к делу итальянских «угольщиков», т. е. революции в Неаполе в 1820–1821 гг., когда он стремился даже стать в ряды

инсургентов. По свидетельству Волконского, Липранди даже пострадал за свое сочувствие мятежным неаполитанцам — и нужно думать, что соответственные речи о европейской революции были учтены военными следователями и сыграли свою роль при постановлении приговора.

С ноября 1822 г. Липранди, в глазах посвященных и сочувствующих, был окружен некоторым ореолом жертвы за смелые убеждения и горячую приверженность великому делу освобождения европейских народов от тиранического гнета Священного Союза. Передовое общественное мнение Европы было всецело на стороне революционного Неаполя, стремившегося сбросить с себя иго бурбонской Франции и меттерниховской Австрии.

Нам становится ясной неожиданная на первый взгляд концовка «Выстрела», вполне закономерно завершающая цельную композицию главного образа.

На глазах у Пушкина Липранди как бы принимал муку за стремление освободить чужую народность от тяжкого реакционного гнета. Этот жест и нашел отражение в героическом эпилоге Сильвио, гибнущего в борьбе за освобождение восставшей Греции. Если Липранди мечтал вести народные ополчения итальянской армии на штурм старых монархий, Сильвио «предводительствовал отрядом этеристов» и пал в знаменитом революционном сражении.

Таким торжественным штрихом завершает Пушкин образ своего героя, до конца стремясь точно фиксировать свое творческое впечатление от одной необыкновенной личности и судьбы.

IX

Краткая история знакомства Пушкина с Липранди внесет в нашу тему необходимую хронологическую ясность.

По приезде в Кишинев Пушкин сейчас же познакомился с Липранди. Приехав на место своей ссылки 21 сентября 1820 г., он уже 23 сентября встречается у М. Ф. Орлова с этим видным офицером его дивизии, с которым довольно быстро сближается. Липранди вспоминает их «приятные, веселые беседы» в первые же недели их знакомства.

Пушкин действительно становится вскоре его постоянным посетителем, слушателем его рассказов, читателем его библиотеки.

Тридцатилетний полковник, проделавший три кампании,

естественно превращается в руководителя двадцатилетнего юноши, заброшенного в «чужие степи». Он способствует акклиматизации Пушкина в полувоенном кишиневском обществе и нередко выводит его из беды. Со своей обычной точностью и несомненной исторической правдивостью Липранди излагает несколько случаев, когда его вмешательство расстраивало поединки, в которых поэт с обычной беспечностью ставил по пустякам свою жизнь на карту[126].

Он заботился и о научном развитии Пушкина. В качестве дилетанта-ученого и отчасти литератора (впоследствии Липранди расценивали, и не без основания, как довольно заметного военного писателя) он правильно угадывает направление интересов молодого поэта. Он устраивает ему нечто вроде экскурсий по историческим местностям Новороссийского края. Служебная поездка в Аккерман и Измаил в 1820 г. представляет собою некоторую экспедицию на место ссылки Овидия, поездка в Бендеры в 1824 г. имеет целью осмотр мест, связанных с именами Карла XII и Мазепы. В попутных беседах штабной полковник развертывает свою обширную эрудицию по географии, истории и этнографии страны, излагая ряд специальных сведений, столь драгоценных для его слушателя-поэта. В Бендеры он даже привозит в своих чемоданах научную литературу о войне со шведами, старинные путешествия, военные карты, планы лагерей и крепостей, изобретения исторических деятелей. Все это отлагается в творческой памяти его гениального слушателя, и через несколько лет в эпилоге «Полтавы» еще звучат явственные отголоски этих бендерских бесед, осмотров и прогулок.

Все это внушало Пушкину несомненное уважение к Липранди. В бумагах поэта сохранился хвалебный отзыв о кишиневском полковнике, «соединяющем ученость истинную с отличными достоинствами военного человека» (бумаги Пушкина, I, с. 279). В своих письмах к разным лицам он «дружески обнимает» Липранди, называет его своим «добрым приятелем», считает его среди нескольких лиц, «близких своему воспоминанию». В одном из одесских писем он даже сознается, что ему «брюхом хочется видеть Липранди».

Вот почему отзвуки автобиографического признания слышатся нам в заявлении автора «Выстрела» о Сильвио: «Он любил меня, по крайней мере, со мной одним оставлял обыкновенное свое резкое злоречие и говорил о разных предметах с простодушием и необыкновенною приятностью»[127].

Их личные отношения закончились в 1824 г. За две недели до выезда Пушкина из Одессы, т. е. в июле 1824 г., Липранди виделся с ним в последний раз. «Два-три письма в нескольких

строчках, из коих последнее было из Орла, когда он ехал на Кавказ к Паскевичу, заключили наши сношения»[128].

Пушкин, впрочем, продолжает ласково упоминать Липранди в своих письмах. Не лишено интереса, что в последний раз он это делает через два месяца по окончании «Выстрела», в декабре 1830 г. («Выстрел» был написан 12–14 октября[129]).

X

Образ Липранди не мог не привлечь к себе художественного внимания Пушкина. Потомок испанских грандов, участник наполеоновских походов, независимый противник существующей власти, байронически сочувствующий поднявшейся европейской вольницы; при этом бесстрашный дуэлист, знаток экзотических стран юго-востока, стратег и историк, боевой офицер, избороздивший все военные пути Европы от Иденсальми до Бородина и Парижа, герой знаменитых сражений, отличенный уже на двадцатом году золотой шпагой, чтоб затем неожиданно выйти из полка за причастность к тайному политическому обществу, человек загадочных контрастов — роскоши и нужды, кутежей и пасмурных раздумий, кровавых подвигов и сосредоточенной мысли; хладнокровный мастер пистолета, участвующий во всех поединках, и при этом владелец редкостного военно-исторического книгохранилища, — все это, вместе взятое, сплеталось в интригующий и привлекательный образ, столь благодарный для разработки романтическим поэтом. Подполковник 16-й пехотной дивизии Иван Петрович Липранди не мог не поразить фантазии двадцатилетнего автора «Кавказского пленника». И он действительно оставил свой след в творческой памяти поэта.

Не подозревавший о художественном преображении кишиневского штаб-офицера в беллетристике Пушкина, их общий приятель Горчаков совершенно правильно свидетельствовал впоследствии, что Липранди «своей особенностью не мог не привлекать Пушкина: в приемах, действиях, рассказах и образе жизни подполковника много было чего-то поэтического, не говоря уже о его способностях, остроте ума и сведениях»[130].

Пушкин, мы знаем, питал жадный интерес к таким фигурам привлекательных авантюристов и отважных чудаков. Якубович, тоже отважный воин, мрачный герой, бреттер и участник тайных обществ, долго был героем его воображения. Толстой-американец, получивший от Грибоедова прозвание ночного разбойника и дуэлиста, привлекал внимание Пушкина и, как

известно, послужил ему моделью для секунданта Ленского. Мог ли он пройти равнодушно мимо кишиневского офицера, поражавшего своих однополчан не только остротой ума и обширностью познаний, но еще более оригинальностью своего быта, глухою и соблазнительною славою загадочного политического заговорщика?

Липранди действительно выступил перед поэтом «героем таинственной какой-то повести», и именно таким впоследствии вступил в его собственное творчество.

* * *

Все это могло бы вызвать в нас некоторую тревогу. Зная позорную изнанку жизни и деятельности Липранди, мы, естественно, могли бы пожалеть об эстетической канонизации этого отталкивающего персонажа под оживляющим пером Пушкина.

Но в плане своих личных отношений и творческих восприятий поэт не ошибся. У мрачного провокатора, случайно вступившего в его биографию, была одна искупительная черта. Этот холодный сыщик, поставивший под расстрел Достоевского, искренно любил Пушкина. Мы уже видели, что история их близости непререкаемо свидетельствует о глубоком внимании и нежной опеке старшего друга над его юным сотоварищем, которого он приобщает к своему житейскому опыту и научной культуре, не переставая оберегать повышенное самолюбие, обостренное чувство чести, духовные интересы и даже нередко жизнь Пушкина.

Друзья поэта высоко оценили эти отношения. Баронесса Вревская (в девичестве Евпраксия Вульф), горячо преданная памяти своего тригорского поклонника, в 1839 г. в доме Сергея Львовича много беседовала с постаревшим уже Иваном Петровичем об их покойном общем друге и вынесла из этого разговора впечатление, что Липранди «восторженно любил Пушкина» («il l’a aimé avec enthousiasme»).

Поэт, мы знаем, не остался в долгу. Он запомнил образ своего кишиневского приятеля и по-своему обессмертил его. Он пронес сквозь свои литературные и жизненные скитальчества воспоминание об одном необычайном офицере орловской дивизии и во всей свежести яркого художественного восприятия сохранил его в своей поэтической памяти.

И вот однажды, в золотую болдинскую осень, среди пышного творческого празднества, между «Моцартом и Сальери» и

эпилогом «Онегина», поэт вспомнил увлекательный рассказ спутника своих южных кочевий. Бреттерский анекдот развернулся в драгоценную новеллу, а самый рассказчик его превратился в главного героя этой короткой и трагической повести.

Нам остается вглядеться в художественные принципы Пушкина при этой зарисовке эпохи и портретировании современников.

XI

Мы видели, что художественный метод Пушкина в изображении Сильвио сводится прежде всего к точной фиксации реальных черт его модели. Фантастический стиль образа нисколько не нарушает общего тона достоверной мемуарной записи, господствующей в характеристике героя. Если Липранди сохранил для нас образ Пушкина в своих дневниках и воспоминаниях, поэт запечатлел таинственного полковника в плане своей художественной прозы — в романтической повести, восходящей к подлинной житейской практике этого бесстрашного дуэлиста.

Поэт выполнил свое задание с изумительной близостью к непосредственным свидетельствам жизни и показаниям исторической действительности. Он сумел во весь рост зарисовать своего героя, схватив в своем портрете все выдающиеся черты его своеобразного облика.

Это тем удивительнее, что новелла о Липранди выдержана в излюбленном Пушкиным жанре короткого и стремительного рассказа.

Основной принцип пушкинской прозы — «narré rapide» — нигде не изменяет ему в «Выстреле». Лаконизм характеристик, сжатость изложения, сюжетная сосредоточенность рассказа могут считаться здесь образцовыми. Приходится поистине удивляться, как при соблюдении этих неумолимых условий быстрого повествования автору удалось вобрать в него такое обилие подлинных черт, запечатлеть столько характерных линий своей модели, наконец, с такой непререкаемой достоверностью наметить в герое этого необыкновенного приключения подлинную биографию исторического лица. Зоркость наблюдения и точность моментальной зарисовки здесь одинаково поражают. В одной фразе Пушкину удается выразить целый жизненный этап или основное свойство характера Липранди, т. е. те черты и факты, на изображение которых Вигелю, Волконскому или другим мемуаристам потребуются впоследствии обстоятельные и

детальные описания.

«Быстрый карандаш» Пушкина уверенно и мастерски, в нескольких штрихах, с максимальной выразительностью зачеркивает поразивший его необычайный профиль современника.

Нельзя не удивляться и силе художественной памяти Пушкина. От Кишинева и Одессы до Болдина прошло шесть-семь лет, от первых встреч с Липранди — целое десятилетие. Где только ни побывал Пушкин за эти годы и кого он ни перевидал на своем пути! Какие крупные исторические события, личные впечатления и творческие раздумия пронеслись за это время в его сознании… А между тем точность его зарисовки равносильна записи дневника, непосредственно занесенной после встречи и беседы. Свежесть его впечатления, отчетливость его воспоминания, характерная острота и выпуклость однажды схваченного образа ни в чем не потускнели и не сгладились. Художественная память Пушкина поистине может поспорить в достоверности с официальными документами или историческими свидетельствами эпохи, тем более что точная фактичность показаний здесь как бы усилена и углублена ясновидением творческого сознания.

Это относится в равной степени и к живописи исторического фона. Так же, как сложная личность Липранди схвачена целиком в гениальных ракурсах пушкинского портрета, так и вся эпоха этих походов и заговоров сосредоточена в коротеньком очерке Белкина.

Неподражаемый темп рассказа заслоняет от нас его временную длительность и как бы скрадывает глубину исторического фона. А между тем эта маленькая повесть захватывает период не менее, чем в пятнадцать лет. Вспомним, что от пощечины, полученной Сильвио, проходит шесть лет до его второго поединка; пять лет истекают от этого момента до рассказа графа; только спустя некоторое время автор узнает о смерти Сильвио под Скулянами, т. е. в 1821 г. К этому следует еще присоединить некоторый срок гусарской службы Сильвио до пощечины и даже до вступления в полк графа Б. Таким образом, общий срок рассказа захватывает примерно период от 1806–1808 до 1822 г. Повесть начинается в эпоху, когда гусарские полки действительно взрывали копытами дороги Царства Польского, и заканчивается в момент, когда офицеры русской службы шли командовать отрядами гетеристов.

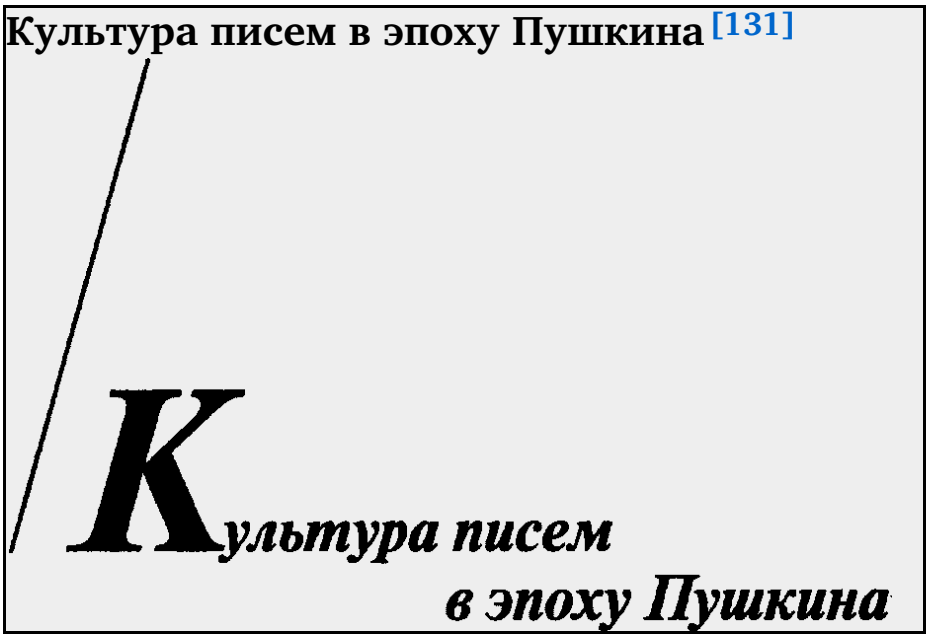
Какой широкий отрезок времени, а главное — какой насыщенный событиями период! Ведь именно о нем вспоминал Пушкин:

Метался сметенные народы.
И высились и падали цари…

Таким образом, исходя из живописной фигуры одного офицера, Пушкин дал нам малую повесть, которая представляется на первый взгляд авантюрной новеллой, но по существу уже предвещает исторический роман. Если расшифровать здесь все знаки, если взойти по всем разбросанным намекам, если развернуть тесно сомкнутое кольцо сюжета и пристально вглядеться в раскрывающиеся за ним перспективы истории и жизни, — этот полковой эпизод широко распахнет перед нами окна в бурную и героическую эпоху своего возникновения. Художник беспрерывно ощущал ее в момент создания «Выстрела» и зорко хранил в своем кругозоре обширный цикл исторических событий и образов, еле зачерченных им в скупых и лаконических чертах. Стиль «Выстрела» — это максимальная концентрация художественного письма, вбирающего в себя огромные фрагменты истории и быта. Эти беглые фразы не перестают сигнализировать нам своими мгновенными знаками о каких-то больших и катастрофических событиях. Перед нами в двух коротеньких главках развертывается целая хроника эпохи с ее балами и дуэлями, жизнью армейской дивизии и буйным бытом гусарского полка, шампанским, пуншем и картами, либеральными офицерами, прекрасными польками и графинями-амазонками, и в довершение этого вихревого развертывания целого царствования, перед нами проносятся исторические профили Александра Ипсиланти и «славного Бурцева, воспетого Денисом Давыдовым». Это, в сущности, — целая эпопея, сжатая в один офицерский анекдот, это, в известном смысле, — «Война и мир» на четырех страницах. Ибо весь героический период александровской эпохи, с ее отгулами знаменитых сражений и первыми грозовыми предвестниками декабризма, здесь раскрыт в такой моментальной вспышке и запечатлен с такой ударностью, быстротой, уверенной силой и ослепительной яркостью, что повесть поистине имеет право называться «Выстрел».

1926

Культура писем в эпоху Пушкина [131]



Письмо Татьяны предо мною,
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу.

«Евгений Онегин», III, XXI.

Переписка Пушкина с его современниками поднимает ряд живых исторических вопросов и возбуждает несколько значительных тем по его биографии и поэтике. Словесная культура письма в онегинскую эпоху, высокое мастерство поэта в эпистолярном жанре, общий характер романических нравов той поры, галерея женских портретов, развернутая над интимным архивом Пушкина и раскрывающая нам забытую жизнь салонов, редакций или усадебных парков — все это возникает из палевых листков старомодной почтовой бумаги, исписанной тонким женским почерком 20-х годов.

Раскроем же эту старинную шкатулку. Развернем желтеющие пачки дружеских, шутливых, влюбленных, подчас деловых и почти всегда нежных писем женщин к Пушкину. Они помогут нам воспринять время поэта в том неуловимом, интимном, характерном и человечески-волнующем, что остается обычно за

пределами строгой истории.

I

Пушкин высоко ценил своих читательниц и почитательниц. Его многочисленные мадригалы, послания и посвящения — часто только ответная дань признательности за сердечные исповеди и восхищенное поклонение. «Теперь я понимаю, — пишет героиня его „Романа в письмах“, — почему Вяземский и Пушкин так любят уездных барышень: они их истинная публика…» Но к той же категории относились и великосветские дамы, и руководительницы поэтических кружков, и стареющие помещицы, и смиренные писательницы 30-х годов.

Некоторые из них оставили в своих письмах к Пушкину отрывочный, но ценный материал для характеристики сердечных и литературных связей эпохи, личности Пушкина, культурных запросов его времени и духовного уровня русских женщин той поры.

Пушкин в окруженьи этих поклонниц и читательниц освещается с различных сторон как собеседник и писатель. Пачка женских писем, адресованных к нему, раскрывает все разнообразие впечатлений от поэта в пестром кругу его современниц.

Дружеская шутка Вяземской; блистательная похвала Зинаиды Волконской; девичья влюбленность Анны Вульф; заботливая нежность Осиповой; веселая фривольность Керн; самоотверженная страсть Элизы Хитрово; светская вежливость Смирновой; наконец, глубокое благоговение писательниц Дуровой, Фукс, Ишимовой — сквозь все эти разнообразные восприятия и сердечные склонности отчетливее проступает перед нами вечно неуловимый образ Пушкина.

Эти листки старинной переписки — лучшие свидетельства для оценки любовных нравов эпохи. Наследие европейской эротики XVIII века заметно сказывалось в интимном быту русского культурного слоя 20-х годов. Знаток и ценитель этих традиций «галантного века», Пушкин заметно окрашивал романтические идиллии свои современниц в тона «Опасных связей» Лакло. «Чувство — только дополнение к темпераменту», — говорил он полюбившей его девушке, которая из общения с ним выносит впечатление, что он «опасный человек», не стоящий искреннего увлечения. Переписка Пушкина действительно утверждает, что женщина рано получила для него значение только праздничного возбудителя жизнеощущений в

духе старинных сенсуалистов Италии и Франции. На каждом шагу здесь вспоминается свидетельство юного Павла Вяземского о своеобразных уроках Пушкина, убеждавшего его «в важном значении для мужчины способности приковывать внимание женщин». «Он учил меня, что в этом деле не следует останавливаться на первом шагу, а идти вперед, нагло, без оглядки, чтобы заставить женщин уважать вас… Он постоянно давал мне наставления об обращении с женщинами, приправляя свои нравоучения циническими цитатами из Шамфора…»

Отсюда ряд драматических столкновений в пушкинском окружении. Знаменитый поэт, увлекательный собеседник, облеченный громкой литературной славой и опасной репутацией Дон Жуана, он, видимо, производил на женщин — особенно в последнее десятилетие своей жизни — совершенно неотразимое впечатление. Некоторые строки из писем к нему Анны Вульф, П. А. Осиповой или Е. М. Хитрово свидетельствуют об их глубоком и трогательном чувстве, готовом все понять и все простить. Но сам поэт относился обычно довольно легко к этим проявлениям сердечной привязанности.

Автор «Гаврилиады» мало ценил в жизни «возвышенные чувства», принимая их, видимо, только в творческом плане. Художественный корректив, во многом видоизменявший непосредственную натуру Пушкина, вносил некоторое разнообразие и в основной тон его отношений к женщине. Элегия восполняла подчас глубокими нотами мечты и печали чувственную доминанту его жизнеощущения. Но изменить этот основной «тонос» она все же не могла.

Любовь как проникновение в духовный облик другого существа, глубоко сочувственное овладение этим сложным миром, полное слияние с ним и радость общего бытия в единстве внутренних переживаний — такое чувство было чуждо Пушкину. Любви в этом смысле он, вероятно, никогда не знал. Единственное, кажется, чистое и глубокое поклонение, проходящее через его жизнь и доныне неразгаданное, во всяком случае не было разделено и осталось в плане художественных вдохновений. Обычно он испытывал лишь страсть и ревность, но оба эти состояния переживал необычайно интенсивно и бурно. Если в лирике он поднимался до высоких и чистых поклонений «вечно женственному», в своей романической практике он был далек от культа Прекрасной Дамы, от любовной метафизики средневековья или романтизма. Скорее нечто от эпохи Ренессанса и XVIII века отразилось на его личных романах. Не Данте и не Новалис, но Аретино и Вольтер. В личности Пушкина не было ничего от рыцаря Тогенбурга и было очень много от Казановы.

Равнодушие и безразличие к духовному миру женщин определяют все его увлечения. Характерно свидетельство его брата Льва, что в разговорах с женщинами он никогда не касался вопросов поэзии и литературы. Любовь для него оставалась преимущественно сферой острых эротических переживаний и несколько отвлеченным материалом для великолепных лирических опытов, для бессмертных русских Amores. Но любви в простом человеческом смысле ему, по-видимому, никогда не пришлось испытать. Лирика чувства исключалась насмешливым скептицизмом. К Воронцовой он применяет циническую фразу о «восьми позах Гретино», — Керн для него «вавилонская блудница», Анна Вульф — смешная провинциалка, Элиза Хитрово — сладострастная Пентефриха.

В минуту откровенности он пишет этой глубоко сердечной женщине, которая тревожится за его здоровье, устраивает его судьбу, проявляет к нему поистине молитвенное благоговение:

«Я больше всего на свете боюсь порядочных женщин и возвышенных чувств. Да здравствуют гризетки — это и гораздо короче и гораздо удобнее…

Хотите ли вы, чтобы я говорил с вами откровенно? Быть может, я изящен и вполне порядочен в моих писаниях, но мое сердце совсем вульгарно, и все наклонности у меня вполне мещанские. Я пресытился интригами, чувствами, перепиской и т. д. и т. п. Я имею несчастие быть в связи с особой умной, болезненной и страстной, которая доводит меня до бешенства, хотя я и люблю ее всем сердцем. Этого более чем достаточно для моих забот и особенно для моего темперамента. Вас ведь не рассердит моя откровенность, не так ли?»

Рассердить Елизавету Михайловну, при ее беззаветной кротости, Пушкин не мог. Но мучительно ранить ее, «разорвать ей сердце» холодным или жестоким признанием, почти не замечая этого, — на это он шел бездумно и почти что безотчетно.

Переписка Пушкина показывает, что таким он обычно и был почти во всех своих романах. Взволнованные женские голоса, обращавшиеся к нему с признанием, хвалами и мольбами, почти никогда не встречали желанного отзвука. «Élégant dans ses écrits», он в любви несомненно проявлял свои «inclinations toutes tiers — état». Исследователь должен склониться перед обоими приговорами Пушкина и одинаково признать праздничный блеск его писаний и прозаическую будничность его любовных связей.

II

Так романтические нравы эпохи, зачерченные в замечательном памятнике эротической литературы — дневнике А. Н. Вульфа, приоткрываются и в переписке Пушкина с его современницами.

Высокоценные как исторический документ об интимном быте пушкинской поры, они представляют и значительный интерес со стороны литературной. Словесный памятник эпохи, когда письма господствовали в повседневном быту и ощущались их авторами как законченный жанр, они во многом вскрывают и определяют законы и правила этого вида.

Письма Пушкина и его корреспонденток это не просто признания и беседы, они почти всегда закономерно оформлены и подчинены установившимся композиционным приемам, предусмотренным кодексом эпистолярного стиля.

Характерно уже то, что в большинстве случаев они написаны на языке тогдашней культурной беседы — на французском. Особый литературный жанр — «почтовая проза» — еще не получил у нас в то время достаточного развития. Вот почему, когда Пушкин решил ввести в свой роман любовное письмо Татьяны, он стал перед трудной художественной проблемой:

Доныне дамская любовь
Не изъяснялася по-русски,
Доныне гордый наш язык
К почтовой прозе не привык…

Все условия художественного правдоподобия категорически предписывали ему дать здесь стихотворный французский текст. Мы знаем, что почти полвека спустя Лев Толстой отступил в этом случае перед трудностью отказа от иностранного языка и дал в «Войне и мире» письмо Жюли Карагиной (и диалоги великосветского общества) в безукоризненном французском оригинале.

Пушкин не скрывал трудностей передачи в русских стихах письма Татьяны, которая «по-русски плохо знала» и «выражалася с трудом на языке своем родном». И вот для своих читателей поэт дает «с живой картины список бледный», т. е. перелагает в онегинские строфы —

страстной девы
Иноплеменные слова.

Сохранилось свидетельство о том, что Пушкин действительно

с трудом и после долгих колебаний разрешил эту словесную проблему. В «Московском телеграфе» 1827 г. сообщалось, со слов самого поэта, о его затруднениях при разрешении этого сложного стилистического опыта:

«Автор сказывал, что он долго не мог решиться, как заставить писать Татьяну, без нарушения женского единства и правдоподобия в слоге: от страха сбиться на академическую оду, думал он написать письмо прозою, думал даже написать его по-французски; но, наконец, счастливое вдохновенье пришло кстати, и сердце женское запросто и свободно заговорило русским языком, не задерживая и не остужая выражений чувства справками со словарем Татищева и грамматикою Меморского».

Таким образом русское письмо Татьяны оказалось смелым художественным приемом, решительно порывавшим с установившейся культурно-бытовой традицией. Мы знаем по переписке поэта, что она и лично была близка ему. Пушкин рано воспринял старинное наследье знаменитых французских «épistoliers». Есть свидетельства, что мать его писала свои письма «в безукоризненном стиле какой-нибудь Севинье». Семейные письма всех Пушкиных свидетельствуют об их общей причастности к классической культуре этого жанра.

Письма Пушкина во многом вскрывают основы его общего прозаического стиля. Здесь явственно обнаруживается его словесная близость к французскому XVIII веку с его поэтикой, идеологией, умственными уклонами и литературными вкусами. Острословье Вольтера и Бомарше, быстрая повествовательная манера Монтескье и Дидро, цинический скептицизм Кребильона. Ретифа, Парни и стольких других «малых поэтов» эпохи регентства и последних Людовиков, дух критической иронии, пристрастие к кощунству, уклоны к «веселому сладострастию», блеск, ясность, изящество и лаконичная меткость стиля — всем этим предшествующее столетие в лице его законодательной нации не переставало формировать литературную манеру Пушкина.

Это несомненно облегчило ему путь к законченной художественности его «почтовой прозы». Поэт использовал в своих письмах огромное количество литературных приемов. Анекдоты, каламбуры, исторические реченья, стихотворные цитаты и подчас целые поэтические фрагменты обильно расцвечивают здесь основной фон текущих сообщений. Письмо Пушкина часто приближается к жанру фельетона, сохраняя, впрочем, всегда специфические особенности эпистолярного стиля. Комическая реплика Арлекина, острый и неожиданный ответ Фонвизина, забавное возражение Артура Потоцкого,

историческая фраза Мирабо о Сийесе, суждение Тиберия о Вибии Серене, восклицание Андре Шенье на эшафоте, возгласы Шамфора о жертвах его эпиграмм — все это цитируется среди личных признаний, придавая подчас почтовому сообщению характер живой и занимательной беседы.

> «Ах, каламбур: скажи княгине, что она всю прелесть московскую за пояс заткнет, когда наденет мои поясы» (19 ноября 1826, Вяземскому).
>
> «Жизнь жениха тридцатилетнего хуже „30 лет жизни игрока“» (Плетневу, 31 августа 1830).
>
> «…Со злости духом прочел „Духов“. Calembour! reconnais tu le sang?» («Кюхельбекеру», 1825, дек.).
>
> «Вот тебе мои бон-мо (ради соли вообрази, что это было сказано чувствительной девушке, лет 26). Qu'est ce que le sentiment? Un supplement du tempérament» (Кн. Вяземскому, 10 авг. 1825).

Во всем этом сказываются явственные отзвуки той французской словесной культуры, которая с такой отчетливостью внесла принципы своих изощренных бесед в теорию оформления писем.

Всеми этими приемами Пушкин владеет в совершенстве. В его почтовых обращениях к женщинам они развертываются подчас с особым блеском и силой.

Некоторые его письма к Керн — почти сплошная игра слов, веселая и легкая болтовня, врезанная повсеместно шутками, игривыми намеками и каламбурами. — «Я было принялся писать вам глупости, над которыми вы бы умерли со смеху», — определяет сам он эту манеру в одном из своих писем.

Пушкин не скрывал своего восхищения перед некоторыми эпистолярными образцами XVIII века, выражая в своих отзывах собственные воззрения на качества и особенности литературного письма. «Кажется, одному Вольтеру, — пишет он, — предоставлено было составить из деловой переписки о покупке земли книгу, на каждой странице заставляющую вас смеяться, и придать сделкам и купчим всю заманчивость остроумного памфлета». Он высоко ценит и письма президента де-Бросса за необыкновенный талант изложения, шутливое остроумие и живость: «письмо его, как и Вольтера, исполнено ума и веселости».

Пушкин в высокой степени ощущает жанр письма и никогда не подменивает его другими литературными видами. Затрагивая всевозможные темы, он не переходит в другие стили. Описание, речь, пейзаж, литературный портрет, публицистика, памфлет,

пародия — все это нигде не выступает в его письмах как самостоятельный жанр и только сообщает летучие штрихи для наиболее полного выявления основного эпистолярного стиля[132].

Корреспондентки Пушкина, конечно, подходили к своим почтовым творениям с меньшей озабоченностью о теориях «письма». Но известные традиции здесь несомненно сказывались. Романы в письмах им были знакомы и часто неощутимо оказывали свое воздействие на способ их выражения. Недаром Пушкин в «Метели» отмечает, что при объяснении Бурмина Марья Гавриловна вспомнила первое письмо Saint-Preux. Недаром в Михайловском он перечитывает «Клариссу Гарло», взятую, по-видимому, в библиотеке тригорских барышень. Общая культура письменной беседы сказывалась на этих взволнованных и нервных листках.

Пушкин оценил их и сохранил для потомства. «Письмо Татьяны предо мною — его я свято берегу…» Чрезмерно равнодушный к их авторам, он, видимо, все же ценил эти писаные исповеди. В некоторых случаях он действительно читал и перечитывал «с тайною тоскою» эту своеобразную литературу, оформленную по традициям французской эпистолярной поэтики, но при этом охваченную подчас горестным лиризмом открывшегося и отвергнутого чувства.

Часть этих писем дошла до нас. Мы можем вслед за поэтом перечесть эти старинные человеческие документы, освещающие нам его личность, его окруженье, его эпоху.



I

Портрет Лувеля, убийцы герцога Беррийского, сыграл, как известно, большую роль в биографии Пушкина. Несостоявшийся проект ссылки поэта в Сибирь или Соловки и затем его отсылка из Петербурга в южные губернии были вызваны в значительной степени его отношением к громкому террористическому акту, взволновавшему тогдашнее европейское общество. Как свидетельствуют современники, Пушкин на масленице 1820 года показывал своим знакомым в театре портрет Лувеля со своей собственноручной надписью: «Урок царям!» Это вызвало допрос поэта военным генерал-губернатором Милорадовичем и, наконец, 6 мая 1820 года, отъезд из Петербурга — как оказалось, на шесть лет — с официальным назначением «в канцелярию главного попечителя колонистов южного края генерала Инзова».

Противники Пушкина связывали в то время его революционную репутацию главным образом с двумя именами политических убийц: немецким студентом Карлом Зандом, заколовшим реакционного публициста Коцебу, и парижским рабочим Лувелем, решившим уничтожить династию Бурбонов.

Современные сатирики так и изображали поэта:

Гимн Занду на устах,
В руке — *портрет Лувеля.*

Между тем до сих пор этот роковой портрет нам не был известен. Изображение Лувеля так же незнакомо нам, как и его личность, видимо, сильно заинтересовавшая Пушкина. Мы считаем поэтому не лишним ознакомить русских читателей с судьбою «убийцы герцога Беррийского».

Начнем с описанием самого события.

II

13 февраля 1820 г. около 11 часов вечера сын наследника и ближайший кандидат в престолонаследники Франции герцог Беррийский вышел из здания Оперного театра, чтобы усадить свою жену в карету, намереваясь вернуться в зал и досмотреть неоконченный спектакль. В это время неизвестный человек средних лет, весьма прилично одетый, отделился от стены здания и, бросившись с молниеносной быстротой между флигель-адъютантом, егерем и герцогом, схватил последнего за левое плечо и вонзил ему в правый бок кинжал.

В первый момент никто не сообразил, в чем дело. «Вот еще невежа!» — крикнул флигель-адъютант, пытаясь приблизиться к герцогу. «Что за толчок!» — с недовольством заметил раненый и, поднеся затем руку к месту удара, с ужасом крикнул: «Меня убили!» — «Вы ранены, ваше высочество?» — «Нет, нет, я умер… вот, я держу кинжал…»

Воспользовавшись этой минутой замешательства, неизвестный пускается в бегство.

Он несется в направлении соседнего театра Французской комедии, рассчитывая смешаться с толпой, разъезжающейся после спектакля. Но площадь пуста, — представление еще не закончилось. Проезжающая карета заставляет его замедлить шаг, и в тот момент, когда он приближается к арке Кольбера, за которой он сможет считать себя в полной безопасности, какой-то человек бросается ему навстречу, широко раздвинув руки. Беглец пробует освободиться от него, но в это время тяжелая рука жандарма схватывает его за ворот. Через несколько минут он уже находится в караульне Оперного театра.

— Чудовище! — бросается к нему один из свитских офицеров. — Что заставило тебя совершить это ужасное

преступление?

— Я выступил против величайших врагов моей страны, — спокойно отвечает арестованный.

Ему надевают наручники. Начинается допрос высшими чинами полиции. Неизвестный называет себя Луи-Пьером Лувелем, рабочим, совершившим акт справедливости по собственному замыслу, без всяких сообщников.

— Я прекрасно знал, что ожидает меня, но я знал, что этим ударом я создаю множество счастливцев.

Из здания Оперного театра, где в одной из комнат администрации агонизирует герцог и где собралась вся королевская семья во главе с Людовиком XVIII, Лувеля переводят в здание министерства внутренних дел. Здесь с тем же невозмутимым спокойствием он продолжает отвечать на все вопросы.

— Вам посчастливилось захватить меня, вам помог пустячный случай. Если бы не фиакр, перерезавший мне дорогу, я был бы спасен. Ваши подозрения устремились бы выше, и я мог бы через несколько дней возобновить мою деятельность…

И когда следователи обрушивают на него обвинения в страшнейшем преступлении. Лувель продолжает:

— Интересы народа оправдывают все. То, что вы называете преступлением, будет признано историей как подвиг.

К концу допроса он узнает, что герцог Беррийский скончался в 5 часов утра. Он сохраняет при этом глубочайшее спокойствие. С полным бесстрастием он подписывает свое имя на бумажном ярлычке, подвешенном к предъявленному ему кинжалу.

Лувеля переводят в знаменитую тюрьму для политических — в Консьержери — и помещают его в той камере, где была заключена Мария-Антуанетта. Здесь он проводит свои последние четыре месяца в ожидании суда и приговора.

III

Личность Лувеля представляет яркий интерес по своему психологическому своеобразию. Он родился накануне Великой французской революции в беднейшем квартале Версаля, в многочисленной, нуждающейся, трудовой семье. Ему было шесть лет, когда стали разворачиваться революционные события, и он запомнил навсегда, как в октябре 1789 г. короля перевезли из Версаля в Париж. Вскоре Лувель попал в школу, где учился читать по республиканской конституции и «Правам человека и гражданина». С первых сознательных лет он уже принадлежал

революции.

Вскоре после смерти отца подросток попадает в обучение к шорнику. Здесь он обучается седельному ремеслу, которое и становится его специальностью. По окончании учения он начинает скитаться по Франции и с 1801 по 1813 г. обходит несколько департаментов. Выше всего он ценит независимость, одиночество и свои свободные мечтания о лучшем будущем человечества.

В эпоху империи он остается верным последователем идей революции. Он осуждает тех, кто возвращается к католическому исповеданию, а в Наполеоне видит достойного сына революции, непримиримого врага Бурбонов, защитника освобожденной страны.

Вот почему в 1813 году, в момент наступления союзников на Францию, Лувель вступает в национальные батальоны. С чувством глубочайшего возмущения он узнает, что в армиях неприятеля занимают высокие посты французы-эмигранты и даже видные члены королевской семьи. Глубочайшее негодование вызывает в нем известие, что «граф д'Артуа», участвовавший в наступлении союзных армий на Париж, — не какой-нибудь австрийский генерал, а родной брат Людовика XVI, один из претендентов на французский трон.

Лувель навсегда запомнил имя графа д'Артуа. Вскоре он узнает, что другая «надежда престола» — второй сын графа д'Артуа, герцог Беррийский. В апреле 1814 года, когда Франция наводнена иностранными армиями и эпоха Наполеона завершилась, этот «наследник Бурбонов» возвращается из Англии в Париж.

Лувель, глубоко потрясенный падением Наполеона, который в его глазах представлял свободную Францию и Великую революцию, покидает Париж, захваченный с помощью Бурбонов иностранными армиями, и отправляется к «великому изгнаннику» на остров Эльба. Он поступает в качестве седельного мастера в конюшни Наполеона, откуда пристально следит за политической жизнью Парижа.

Знаменитые «100 дней» Наполеона, его окончательное падение, заточение на остров Св. Елены и торжество Бурбонов, воцарившихся над опозоренной ими нацией, заставляют Лувеля перейти к действию. Он должен выступить во имя идеи революции против захватчиков власти. С июля 1815 года Лувель обрекает себя на героическую роль выполнителя народного мщения. Он поселяется в Париже и здесь, в полном одиночестве, ни с кем не общаясь и скрывая решительно ото всех свой замысел, в течение пяти лет, с величайшей осторожностью, находчивостью

и планомерностью, подготовляет свой террористический акт.

Он всесторонне обдумывает все подробности плана. Король — дряхлый старик, одной ногою уже стоящий в могиле. Брат его, граф д'Артуа, тоже стар и, конечно, снова не женится. Его старший сын, герцог Ангулемский, бездетен. Все они должны быть искоренены, но первая очередь за младшим сыном графа д'Артуа, герцогом Берийским, который, по народному свидетельству, «всюду сеет детей», недавно женился и считается «плодоносной ветвью» бурбонской фамилии. С его уничтожением династия угаснет. Выбор решен.

По самым разнообразным источникам Лувель узнает все подробности личности жизни герцога Берийского и обдумывает наилучший способ осуществления своего плана. Недовольство народа Бурбонами с каждым годом растет и укрепляет Лувеля в его решении. И когда в феврале 1820 года ему предстоит длительный отъезд из Парижа, он решается выполнить задуманное. 8 февраля он идет на кладбище Пер-Лашез и посещает могилы наполеоновских маршалов. Имена его любимых героев вдохновляют его. Он принимает окончательное решение. Ему кажется, что весь народ ожидает его поступка, что вся Франция кричит ему: «Нанеси удар, ты осчастливишь всех!»

Зная, что герцог посещает театры, Лувель тщательно изучает афиши. Он узнает, что в воскресенье, 13-го, в опере большой парадный спектакль. Это — верный шанс встретиться с герцогом. Лувель назначает на этот вечер выполнение своего замысла.

К 7 часам он у здания театра. Начинается съезд. Подъезжает хорошо знакомая придворная карета. Лувель приближается к ней. Герцог выходит. Полная возможность в одно мгновение покончить с ним. Но решимость изменяет Лувелю. Он отходит. В этот момент свитский офицер кричит кучеру: «В одиннадцать, без четверти!»

Лувель проводит несколько часов в состоянии величайшего душевного смятения. К половине одиннадцатого он снова у театра и, спрятавшись за кабриолет, не отводит глаз от главного выхода. Вот подают придворную карету, в вестибюле театра стража отдает честь, вот наконец появляется герцог, — «Теперь или никогда!»

Долгожданный план выполнен. Лувель принес себя в жертву.

Через три месяца, после подробнейшего следствия, верхняя палата, переименованная в верховный трибунал, приговаривает Лувеля к гильотине.

IV

Вернемся к Пушкину. Отголоски громкого политического убийства вскоре дошли до Петербурга. Пушкин, несомненно живо интересовавшийся в то время проблемой политического террора (убийство Павла I, поступок Карла Занда), мечтавший сам «кровавой чаше причаститься», отнесся с жадным вниманием к историческому жесту Лувеля. То обстоятельство, что поэт раздобыл себе портрет «убийцы герцога Беррийского» и решился показывать его в театре, свидетельствует об его напряженном интересе к этому событию.

Каким образом портреты Лувеля могли в то время дойти до Петербурга? Это объясняется, видимо, тем, что французское правительство, желая возбудить в определенном направлении общественное мнение, выпустило в то время ряд изданий, посвященных «ужасному убийце». Мы находим об этом любопытные сведения в воспоминаниях Сологуба, который в 1820 году ребенком был в Париже. «Однажды отец мой вернулся из большой оперы совершенно смущенный. Он был свидетелем убийства герцога Беррийского, наследника престола. На другой день на улицах суматоха была страшная. Со всех сторон толпился народ и двигались войска… Через несколько часов весь Париж запрудился реляциями, плачевными брошюрами и печатными песнями, в особенности же литографиями. Одна изображала сени большой оперы в тот момент, когда врачи осматривали рану злополучного герцога, другая — минуту его кончины, третья — портрет умиравшего с надписью: „Pauvre France! Malheureuse patrie!“, четвертая — *портрет убийцы Лувеля с рисунком кинжала, послужившего к убийству и т. д.* Парижская неугомонная спекуляция взбудоражилась…» (Воспоминания В. А. Сологуба. П., 1887, с. 16).

Эти портреты бесстрашного террориста, конечно, искажали его облик, придавали ему зверский вид и вполне подкрепляли его характеристики, как «исчадия ада». Одно из таких изданий королевского правительства могло проникнуть и в Россию ввиду своего тенденциозного антиреволюционного характера[133].

Во всяком случае поступок Лувеля произвел сильнейшее впечатление на Пушкина. В 1821 г. он пишет свой знаменитый «Кинжал» — стихотворение, которое расходилось в сотнях списков. Он, очевидно, имеет в нем в виду не только студента Занда, убившего литератора Коцебу. Стихи: «Ты кроешься под сенью трона, под блеском праздничных одежд» ясно указывают, что знаменитая ода «тайному страху свободы» воздает хвалу и убийце герцога Беррийского — Лувелю[134].



I

Тихие, глубокие, неподвижные озера. Вековые сосны, нависшие широкими шатрами над извилистой лесной дорогой. Медленная, почти зеркально-застывающая Сороть, поистине, «лоно сонных вод»… И затем холмы и жнивья вплоть до синеющих на горизонте новых рощ и только кое-где разбросанные хаты, почти не нарушающие редкими пятнами своих почерневших кровель этого широкого разлива природы, немного унылого, но прекрасного пейзажа Псковской области.

Так вот он, этот «далекий северный уезд», куда 9 августа 1824 года, после усиленной правительственной переписки, прибыл на новый этап своего изгнания Пушкин. Здесь он провел «отшельником два года незаметных»… Здесь были написаны «Борис Годунов», центральные главы «Онегина», конец «Цыган». Отсюда в осеннюю ночь под охраной фельдъегеря, «свободно, но под надзором» Пушкин выехал в Москву по вызову Николая, решившего загладить эффектным жестом — прощением «опального поэта» — гнетущее впечатление от казни декабристов. Сюда наконец в зимнюю вьюгу Александр Тургенев привез гроб с телом затравленного поэта, которое и было предано погребению на отвесном холме, под густой тенью вязов, лип и древних

сооружений.

Это один из главных узлов пушкинской биографии. За столетие здесь, конечно, многое изменилось. Особенно — за последнее десятилетие. До 1914 г. пушкинские места Псковской губернии сохраняли почти без изменений свой старинный облик. Накануне войны биограф Пушкина еще мог изучать здесь почти во всем объеме обстановку ссылки поэта.

Война и революция преобразили эти глубокие «затишья». Западный фронт проходил в 3–4 десятках верст от мест пушкинского изгнания. История последнего десятилетия бурно проносилась над музейными ценностями и литературными памятниками, часто не имея времени задуматься над их дальнейшей участью.

Отсюда новый облик «пушкинских мест». Следов поэта здесь меньше, чем это было недавно, но они не вовсе исчезли. Пушкина здесь продолжаешь чувствовать и в природе, напоминающей пейзаж «Онегина», и в остатках немногих старинных зданий, и особенно в живых преданиях этих мест.

Среди обитателей «Опочецкого уезда» немало людей, знавших недавно лишь ушедшее поколение современников поэта. Вот, например, «дворовый человек» тригорских помещиков, на руках которого скончалась в начале 80-х годов сама Евпраксия Николаевна Вревская (рожденная Вульф), резвая собеседница Пушкина, до конца считавшая себя прототипом Татьяны. Старичок Федор Михайлович охотно делится с вами своими воспоминаниями о жителях Тригорского:

«Вот здесь стояла баня, куда отсылали ночевать Пушкина: Евпраксия Николаевна, покойница, говаривала: „Мать боялась, чтобы в доме ночевал чужой мужчина. Ну, и посылали его в баню, иногда с братом Алексеем Николаевичем (Вульфом). Так и знали все“. И недавно еще, когда стояла баня, посетители всегда откалывали себе по кусочку „с пушкинского жилища“, так что все углы избы пообкололи. Да вот и с нижних ветвей этого дуба все листья сорвали — на память о Пушкине. И верно покойный Александр Борисович (сын Евпраксии Вульф) сам мне рассказывал: „Вот здесь моя мама гуляла с Пушкиным…“»

Оглядываем место этих прогулок поэта с «Зизи». Невысокий холм, развесистый дуб, получивший пушкинское прозвище «лукоморье», зеленые поляны. Невдалеке «солнечные часы» — лужок, в свое время окаймленный двенадцатью дубами.

Пушкин и обитательницы Тригорского вели оживленную переписку. Устные предания свидетельствуют о любопытном и прискорбном факте. Женщина-врач, лечившая еще недавно дочь Евпраксии Вульф — Софью Борисовну Вревскую, слышала от нее

следующее:

«Мать моя передала мне на хранение большую пачку писем к ней Пушкина. Она завещала мне хранить их при жизни, но ни в коем случае никогда и никому не передавать их. О существовании этих писем стало многим известно, и ко мне приезжали различные ученые, прося меня предоставить им эти старые письма великого поэта к давно умершей женщине. Должна сознаться, что эти лица были очень красноречивы и убедительны. Я чувствовала, что решение мое слабеет. И вот, чтоб не поддаться окончательно их уговорам и не нарушить воли матери, я предала всю пачку писем сожжению…»

Таков один из недавних тяжелых ударов пушкинизму. Сколько живых, колоритных и характерных деталей о пребывании Пушкина в «лесах Тригорских» утрачены навсегда с исчезновением этой пачки его писем!

Лучшее место Тригорского — обрыв над Соротью. Густая тенистая роща покрывает вершину склона. В тени — скамья старинного фасона: «диван Онегина». Внизу извилистая лента Сороти, убегающая полями к горизонту. Над ней, в отличие от пейзажа пушкинской поры, повисли вдали два моста — железнодорожный и шоссейный. Все остальное сохранилось неприкосновенным.

Вспоминаются превосходные стихи Языкова, гостившего у Вульфов и с этих мест выглядывавшего приезд своего михайловского друга. Перед нами широким ковром раскинулись

…те отлогости, те нивы,
Из-за которых вдалеке
На вороном аргамаке,
Заморской шляпою покрытый,
Спеша в Тригорское, один —
Вольтер и Гете, и Расим —
Являлся Пушкин знаменитый…

«Отлогости» и «нивы» переходят в высокие земляные насыпи Воронича. Это — древний город-крепость, по преданию, возникший еще в эпоху ливонских войн. Пушкин упоминает это место своих верховых поездок в стилизованном заглавии «Бориса Годунова»: «писано в лето 7333 на городище Ворониче…»

II

За земляными насыпями этой древней крепости открывается

дорога в Михайловское. Лес становится понемногу благоустроеннее, дорога переходит в аллею, роща превращается в парк, появляются остатки мостика из березовых стволов над прудом и вот, наконец, серые широкие ворота в усадьбу поэта. Они, конечно, позднейшего происхождения и, в сущности, мало гармонируют с окружающим. За ними садовая дорога, окаймляющая большой круглый газон с развесистым вязом. За кругом остатки прежних строений: фундамент пушкинского дома, исчезнувшего еще в прошлом столетии и замененного впоследствии «домом-музеем», также сгоревшим.

О домике поэта, о расположении в нем комнат можно судить лишь по остаткам фундамента. Вековые глыбы серых валунов, сцепленных крепким цементом, как бы образуют просторные рамы вокруг диких порослей, покрывающих сплошным зеленым переплетом поверхность старого цоколя. Ступаешь в густой разросшейся траве по тому небольшому клочку земли, где писались великие создания эпохи пушкинской зрелости.

Рядом — сохранившийся во всей неприкосновенности так называемый «домик няни». Название это привилось и, видимо, прочно закрепилось за маленьким строением старой усадьбы. Но приурочение его к няне поэта едва ли соответствует исторической действительности. Знаменитая Арина Родионовна жила, видимо, в большом доме, бок о бок со своим питомцем. «Домик няни», который на некоторых изображениях именуется иногда и «домиком А. С. Пушкина», представлял собой, вероятно, какое-нибудь служебное помещение, вроде девичьей.

Во всяком случае, это — единственная постройка пушкинского времени, сохранившаяся в Михайловском до наших дней. Она фигурирует на всех старинных гравюрах. Перед нами, несомненно, здание, видевшее в своих стенах поэта. Он ступал на это низенькое крыльцо с навесом на подгнивших столбиках, входил в длинную и узкую переднюю, бывал в двух довольно просторных комнатах, увешанных теперь изображениями «няни» и всеми пушкинскими стихами, ей посвященными. Этот маленький домик — единственный скромный обломок архитектурного прошлого, дающий представление о типе и облике пушкинской усадьбы.

За ним зеленый склон, сбегающий к озеру, за которым высится древний погост — «Савкина гора», любимое место поэта. Уже в 1831 г. он сообщал П. А. Осиповой о своем желании выстроить себе здесь избушку, поставить свои книги и приезжать сюда для работы и отдыха.

Савкина гора — древний погост. Остатки могил, почерневшее каменное надгробие какого-то полулегендарного «Саввы»

сохранились на площадке холма. Вид отсюда на Сороть, озера, луга и рощи необыкновенно красив.

Дикий садик Михайловского, видимо, мало изменился. От ворот налево тянется густая липовая аллея, — та самая, по которой Пушкин гулял с Анной Петровной Керн.

«Корни старых дерев, — рассказывала впоследствии собеседница Пушкина, — сплетаясь, вились по дорожке, что заставляло меня спотыкаться, и моего спутника вздрагивать…»

Невольно останавливаешься в раздумьи под этими старыми липами, где зародились прекраснейшие строфы нашей любовной лирики, знаменитое посвящение Керн: «Я помню чудное мгновенье…»

И, наконец, — третье место пушкинского уголка — «Святые горы» (переименованные теперь в связи со столетием ссылки поэта в «Пушкинские горы»).

Это — небольшое местечко, живописно раскинувшееся по холмам вокруг монастыря эпохи Ивана Грозного. Здесь сохранились ворота, у которых Пушкин слушал пение нищих слепцов, собирая материалы для народных сцен «Бориса Годунова». Здесь происходила ежегодно большая летняя ярмарка, которую поэт охотно посещал, поражая местных жителей своим необычным костюмом и странными манерами.

В сохранившемся старинном дневнике торговца из Опочки, некоего Лапина, имеется под 29 мая 1825 г. следующая любопытная запись: «Имел щастие видеть Александра Сергеевича г-на Пушкина, который некоторым образом удивил странною своею одеждою… У него была надета на голове соломенная шляпа, в ситцевой красной рубашке опоясавши голубою ленточкою, с железной в руке тростью, с предлинными черными бакенбардами, которые боле походят на бороду, так же с предлинными ногтями, с которыми он очищал шкорлупу в апельсинах и ел их с большим аппетитом, я думаю, около полудюжины…»

Эта наивная и колоритная запись дает лучшую зарисовку Пушкина михайловского периода.

Вблизи от мест этой старинной ярмарки на холме, у стен монастыря — могила Пушкина. Он похоронен в том месте, которое незадолго до смерти сам приобрел для себя. Рядом — могилы для предков Ганнибалов. Памятник Пушкина прост и изящен. На широком гранитном цоколе белый мраморный свод, подпирающий такой же тонкий обелиск. Под сводом небольшая мраморная урна, полуприкрытая покрывалом. На гранитном фундаменте лаконическая надпись — имя поэта и даты его рождения и смерти. Вокруг — чугунная решетка. Склон холма за

могилой огражден балюстрадой из белого и серого мрамора, воздвигнутой сравнительно недавно. Такова «соседняя долина», принявшая «охладелый прах» поэта.

От времени до времени — раза три в столетие — имя Пушкина становится источником широкого общественного оживления. Так было в 1880 г. при открытии московского памятника поэту, так было в 1899 г., в дни празднования его столетней годовщины, так оказалось и в дни теперешних поминок его ссылки в село Михайловское.

В пушкинские места к 12–15 сентября (дни объявленных празднеств) съехались многочисленные представители научных и литературных организаций Москвы и Ленинграда, делегаты и учащиеся из Пскова и Опочки.

Здесь были представлены Академия Наук, Пушкинский дом, Главнаука, Всероссийский Союз Писателей (Московское и Ленинградское отделения). Московский университет и рабфак имени М. Н. Покровского, Институт изучения искусств, Лениградский губнарообраз, Псковский союз работников просвещения и многие другие.

В отличие от прежних пушкинских торжеств здесь впервые прозвучало слово о Пушкине крестьян (Семенов) и рабочих (представитель ленинградских металлистов).

Местный крестьянин, прекрасно помнящий происходившие здесь в 1899 г. пушкинские празднества, отметил, что от тогдашних делегатов крестьяне ничего не узнали о борьбе Пушкина с самодержавием. Только теперь им сообщили об этом, и они могут с благодарностью сказать: «Пушкин был наш друг»…

Общий порядок празднования был разделен на три дня.

В пятницу 12 сентября в 6 часов вечера на холме у волисполкома чествования открылись речами официальных представителей. Затем громадная толпа двинулась организованным маршем, под звуки оркестра, к могиле Пушкина, где были возложены венки различными депутациями и произнесены речи тремя делегатами: от Москвы, Ленинграда и Пскова. Собрание было перенесено затем в здание народного дома, где в торжественной обстановке, перед портретом поэта, были произнесены речи, приветствия и доклады съехавшимися делегатами. Следующий вечер был посвящен литературным выступлениям приехавших писателей и артистов. Наконец, в воскресенье 14 сентября в селе Михайловском, в саду поэта, состоялся многолюдный и необыкновенно оживленный митинг.

В тот же день в Михайловском был заложен будущий «Пушкинский музей» устройством временной выставки «Пушкин в селе Михайловском». Гвоздем ее явилась новонайденная грамота

1746 г. о пожаловании Абраму Ганнибалу села Михайловского. Этот елисаветинский документ представляет первостепенный интерес для истории места ссылки Пушкина.

Нужно думать, что Пушкинский съезд в сентябре 1924 г. оставит свои следы. Места, связанные с памятью поэта и объявленные в 1922 г., по почину Пушкинского дома, государственным заповедником, могут обогатиться новыми учреждениями и памятниками, желательно развитие возникающего музея, реконструкция некоторых строений, установка в Михайловском первых памятников как самому поэту, так и верному другу его изгнания — Арине Родионовне. Ленинградское общество архитекторов-художников объявило конкурс на памятник Пушкину в селе Михайловском. Нужно признать, что «малый сад» поэта, лишенный его старого домика, настоятельно ждет и словно требует художественного увековечения его памяти.

Не так далеки от нас четвертые «великие поминки» по Пушкину, 29 января 1937 г. Закончится ли к этому сроку академическое издание поэта, начатое еще в 1899 году? Воздвигнется ли новый памятник в селе Михайловском? Пустит ли корни новооткрытый в нем музей? Будем думать, что живой и бодрый тон только что отзвучавших празднеств является благоприятным показателем. В новых условиях жизни пушкинизму, быть может, суждено из явления книжного и теоретического стать живым и действенным культурным фактором. Прав окажется современный поэт, обратившийся недавно к облику Пушкина:

Сколько слав поникло сжатым стеблем,
Сколько тронов взято в топоры,
Только твой треножник не колеблем
Чернью, потрясающей миры[135].

1924

Женитьба Дантеса



I

Один из петербургских великосветских браков 30-х годов — женитьба кавалергардского поручика Дантеса на фрейлине Екатерине Гончаровой — давно уже стал крупным фактом нашей литературной истории. В запутанный ход событий, приведших к смерти Пушкина, это бракосочетание вплелось весьма заметным эпизодом, сильно осложнившим взаимоотношения всех заинтересованных лиц и не только не устранившим, но даже несомненно ускорившим катастрофическую развязку.

Между тем история женитьбы Дантеса до сих пор представляет ряд непонятных и загадочных обстоятельств. Пересмотр известных документов и привлечение некоторых неизданных материалов освещает по-новому эту блестящую свадьбу, столь тесно связанную с одной из самых траурных страниц русского прошлого.

Обратимся к одному из таких свидетельств.

Перед нами неизданное письмо австрийского барона Густава Фризенгофа к его племяннице Александре Петровне Араповой.

Фризенгоф был мужем Александры Николаевны Гончаровой (сестры Натальи Николаевны Пушкиной), той самой Александрины, или Азиньки, которая была близким другом Пушкина в последние годы его жизни. Она, как известно,

воспитывала его детей, вела хозяйство, материально помогала Пушкину, даже предоставляя ему для заклада свои ценности. Кроме нее никто не знал об отправлении Пушкиным 26 января замаскированного вызова Геккерну. Не мать, а именно она приводила к смертному одру Пушкина его детей для последнего прощания, и ей поэт, умирая, просил передать на память свой крестик с цепочкой. Александрина заслужила это предсмертное внимание. Сам Сергей Львович Пушкин заметил вскоре после смерти сына: «Сестра Натальи Николаевны более, чем она сама, огорчена потерею ее мужа…»

Свояченица Пушкина долго оставалась верна его памяти. Только в 1852 г. она вышла замуж за чиновника австрийского посольства Фризенгофа. Он-то и записал на склоне лет со слов своей жены семейные предания о гибели Пушкина.

Адресат его письма А. П. Арапова, рожденная Ланская, — дочь Натальи Николаевны Пушкиной от ее второго брака с П. П. Ланским. Она известна в пушкинской литературе с воспоминаниями о своей матери, напечатанными в «Новом времени» в 1907–1908 годах. Но готовиться к этой литературной работе она начала задолго до ее публикации, еще в 80-х годах. Судя по дате нижеприводимого письма, она обратилась в 1887 году к своим престарелым родственникам Фризенгофам с просьбой сообщить ей воспоминания о предсмертной истории Пушкина. В то время ее родная тетка Александра Николаевна доживала свой долгий век за границей (видимо, в Италии), ей было под восемьдесят, и, вероятно, слабое состояние ее здоровья заставило ее вместо записи продиктовать свои воспоминания мужу, который присоединил к ним некоторые свои соображения. Письмо это — по целому ряду живых подробностей и новых сообщений — представляет несомненный интерес для изучения печальнейшего из поединков.

Приведем главную часть письма, датированного 14–26 марта 1887 года[136].

> «Я запоздал на несколько дней, дорогая Азинька, с отправкой сведений об интересующей вас трагедии, подробности которой ваша тетушка (Александра Николаевна Фризенгоф) разыскивала в своей памяти: их было мало, и я предполагал, что, быть может, найдутся еще другие. Но так как это предположение не оправдалось, я напишу вам последовательно то, что сообщила мне его жена.
>
> Дантес, — ибо в то время таково было его имя, — вошел в салон вашей матери, как многие другие

офицеры гвардии, посещавшие ее. Он страстно влюбился в нее, и его ухаживание переходило границы, которые обычно ставятся в таких случаях. Он оказывал внимание исключительно вашей матери, пожирал ее глазами даже когда он с ней не говорил; это было ухаживание, более афишированное, чем это принято обыкновенно.

Следствием этого явилось то, что об этом пошли усиленные толки и что Пушкин был этим сильно раздражен; это было, как мне кажется, вполне естественно, тем более, что нашлись лица, которые вмешались, чтоб еще сильнее возбудить его. Александрина вспоминает, что среди них находился и некий князь Гагарин, который написал Пушкину письмо в таком именно смысле[137].

Молодой Геккерн принялся тогда притворно ухаживать за своей будущей женою, вашей теткой Катериной[138]; он хотел сделать из нее ширму, за которой он достиг бы своих целей. Он ухаживал за обеими сестрами сразу. Но то, что для него было игрою, превратилось у вашей тетки в серьезное чувство.

Пушкин, вследствие своей кипучей натуры, вследствие влияний, продолжавших воздействовать на него, и, наконец, самой природы сложившегося положения вещей не мог им быть удовлетворенным; он отказал в своем доме Геккерну и кончил тем, что заявил: либо тот женится на Катерине, либо будут драться.

Жена моя сообщает мне, что она совершенно уверена в том, что во все это время Геккерн видел вашу мать исключительно в свете и что между ними не было ни встреч, ни переписки.

Но в отношении обоих этих обстоятельств было все же по одному исключению. Старый Геккерн написал вашей матери письмо, чтобы убедить ее оставить своего мужа и выйти за его приемного сына. Александрина вспоминает, что ваша мать отвечала на это решительным отказом, но она уже не помнит, было ли это сделано устно или письменно.

Что же касается свидания, то ваша мать получила однажды от г-жи Полетики[139] приглашение посетить ее, и когда она (Н. Н. Пушкина) прибыла туда, то застала там Геккерна вместо хозяйки дома: бросившись перед ней на колена, он заклинал ее о том же, что и его приемный отец в своем письме. Она сказала жене моей,

что это свидание длилось только несколько минут, ибо отказав немедленно, она тотчас же уехала.

Итак, замужество было решено. Жена моя сообщает мне, что этому предшествовали бесконечные переговоры, которыми руководила ваша двоюродная бабка Катерина[140], в то время бывшая постоянно в доме, но что сама она, Александрина, не была в курсе этих бесед, вот почему воспоминания об этом периоде у нее отсутствуют совершенно.

Бракосочетание состоялось в часовне княгини Бутера[141], у которой затем был ужин. Ваша мать присутствовала на обряде венчания, согласно воле своего мужа, но уехала сейчас же после службы, не оставшись на ужин. Из семьи присутствовал только ваш дядя Димитрий[142], который находился тогда в Петербурге, и ваша старая тетка Катерина (Загряжская).

Я забыл упомянуть в соответственном хронологическом месте, что в продолжение помолвки дом Пушкина был закрыт для Геккерна, и он виделся со своей невестой только у вашей старой тетки Катерины.

Дом (Пушкиных) оставался закрытым для Геккерна и после брака, и жена его также не появлялась здесь; она вернулась сюда еще один раз, чтобы проститься со своей сестрой, которая оставила Петербург через несколько дней после трагического события.

Но они встречались в свете, и там Геккерн продолжал демонстративно восхищаться своей новой невесткой; он мало говорил с ней, но находился постоянно вблизи, почти не сводя с нее глаз. Это была настоящая бравада, и я лично думаю, что этим Геккерн намерен был засвидетельствовать, что он женился не потому, что боялся драться, и что если его поведение не нравилось Пушкину, он готов был принять все последствия этого.

Пушкин не принял этого положения вещей, ибо характер его не допускал этого, и он воспользовался представившимся случаем, чтоб вспыхнуть и написать старому Геккерну известное письмо, которое могло быть смыто только кровью.

В свое время мне рассказывали, что поводом послужило слово, которое Геккерн бросил на одном большом вечере, где все они присутствовали; там находился буфет, и Геккерн, взяв тарелку с угощением, будто бы сказал, напирая на последнее слово: это для

моей законной. Слово это, переданное Пушкину с разъяснениями, и явилось той каплей, которая переполнила чашу[143].

Тетка ваша с уверенностью утверждает, что эта резкая развязка драмы была решена Пушкиным без какого-либо совещания с его близкими друзьями — Жуковским и другими; он был человеком, действующим самостоятельно и решительно.

После катастрофы ваша тетка (Александрина) видела Пушкина только раз, когда она привела ему детей, которых он хотел благословить перед смертью.

В продолжение этих жестоких дней ваша двоюродная бабка (Загряжская) в сущности не покидала квартиры (Пушкиных). Графиня Жюли Строганова и княгиня Вяземская также находились здесь почти безотлучно, стараясь успокоить и утешить, насколько допускали это обстоятельства.

Ваша тетка (Александрина) перед своим чрезвычайно быстрым отъездом на Завод[144] после катастрофы была у четы Геккерн и обедала с ними. Отмечаю это обстоятельство, ибо оно, как мне кажется, указывает, что в семье и среди старых дам, которые постоянно находились там и держали совет, осуждение за трагическую развязку падало не на одного только Геккерна, но, несомненно, также и на усопшего.

Мне рассказывали в свое время, что, когда Пушкина привезли домой смертельно раненым, первое, что он сказал своей жене, было заявление о его уверенности в ее невинности. Я спрашивал жену, помнит ли она это, но она отвечала, что не помнит. Ее не было дома, когда привезли раненого, и она сказала мне, что относительно последующих дней в памяти у нес — полный хаос. Но мне кажется, что сказанное мне может считаться истинным, ибо воспоминания в то время были свежи.

Я спрашивал у Александрины, какое впечатление сохранила она о душевном состоянии своей сестры в продолжение этого печального романа. Она ответила, что ваша мать, несомненно, была тронута этой великой страстью, зарожденной ею помимо ее воли, но она не думает, чтобы к этому примешивалось серьезное чувство.

Чтобы закончить, я прибавлю еще одно личное воспоминание. Я провел в 1869 году три недели в Париже, где познакомился с нашими племянницами[145], и я много виделся с семьей (Геккернов). Однажды, уже

не знаю как, в беседе с Геккерном мы заговорили о вашей матери, и он затронул тему этой трагедии. Я сохранил воспоминание о впечатлении, которое я вынес от выражения правдивости и убежденности, с каким он возгласил и защищал — не чистоту вашей матери, она не была под вопросом. — но ее совершенную невинность во всех обстоятельствах этого печального события ее жизни.

Вот и все. Мне кажется, я понимаю, какого рода подробности вы особенно желали бы получить и боюсь, что их найдется немного в том, что я мог вам сообщить. Я вообще думаю, что если вы останетесь верны вашему намерению, вы столкнетесь с непреодолимыми трудностями. Ведь лица, которые по своим отношениям, положению в свете и возрасту были призваны участвовать в этой драме, имевшей место более полустолетия назад, и знавшие не только то, что было известно всем, но и то, что происходило за кулисами, — из них никого уже нет в живых. А если бы случайно вы и нашли кого-нибудь, остается узнать послужила ли этому лицу его память лучше, чем она служит Александрине: ведь она была тогда молода, а все знавшие сущность происшедшего были намного старше ее. Письма того времени могли, быть может, послужить вам, но их было бы трудно раздобыть.

Если вы возьметесь за вашу книгу и пожелаете иметь подробности по какому-нибудь особенному вопросу, не откажите написать нам. Я думаю, что немного колеблющаяся память лучше справится с отдельным вопросом, нежели с целым длительным воспоминанием.

Александрина перечла только что мое письмо, и не нашла в нем ничего для исправления, кроме двух незначительных поправок, которые вы заметили выше»[146].

Таковы воспоминания о дуэли Пушкина Александры Гончаровой, записанные ее престарелым мужем. Это добросовестное и бесхитростное изложение событий бросает ряд новых черт и подтверждает ряд фактов, из которых многие до сих пор могли считаться сомнительными. Письмо посланника Геккерна к Наталье Николаевне объясняет исключительную резкость письменного оскорбления, брошенного в ответ Пушкиным. Новое освещение январского поведения Дантеса проливает неожиданный свет на ход событий и во многом разъясняет неизбежность дуэли не для Геккернов только, но и для

самого Пушкина. Свидание в кавалергардских казармах, провокационные остроты Дантеса, наконец, и некоторые характерные бытовые подробности — все это выступает из поздней мемуарной записи одной из ближайших свидетельниц и даже участницы предсмертной драмы Пушкина. Нельзя пройти и мимо невольного указания на глубокое личное потрясение Александры Николаевны агонией поэта — об этих днях в памяти у нее «полный хаос»: даже через полстолетия она не в силах говорить о них.

II

Письмо Фризенгофа лишний раз подчеркивает, какую огромную важность имела женитьба Дантеса в семье, жизни и в истории смерти Пушкина.

Но, оказывается, это событие великосветской хроники приобретало в условиях тогдашней официальной действительности и заметное государственное значение.

Оказывается, вопрос о женитьбе Дантеса в течение шести недель усиленно трактовался главнейшими представителями верховной русской власти. Обер-прокурор синода, военный министр, вице-канцлер, министр внутренних дел, петербургский митрополит ведут об этом переписку, которая восходит, наконец, к самому императору Николаю, собственноручно постановляющему на ней свою резолюцию[147].

Первая трудность возникла из необходимости установить право Дантеса на брак, т. е. его холостое состояние. Личное заявление его было, конечно, недостаточно, выписка с родины соответственных свидетельств могла оттянуть бракосочетание на долгие недели. Со свадьбой же спешили. И вот на помощь Дантесу приходят его друзья из французского посольства. В присутствии нескольких официальных лиц, закрепляя свое заявление печатью королевской миссии секретарь французского посольства д'Андре и два атташе — д'Аршиак и де-Флагак — свидетельствуют 5/17 декабря 1836 г., что Жорж-Шарль Геккерн никогда не состоял в браке[148]. Но этим далеко не устранялись матримониальные затруднения.

Дантес и сам посланник Геккерн были католиками. Брак на русской и православной ставил жениха в необходимость принять русское подданство и воспитывать своих детей в православии, таков был принцип русского семейного права николаевской эпохи.

При бракосочетании с лицом русской национальности

супруг-иностранец вступал в русское подданство, принимал православие и тем самым закреплял свое потомство за российским государством и православной верой. Согласно правительственной системе Николая I, отклонения от этого патриотического порядка законом не допускались и, стало быть, могли воспоследовать лишь по высочайшему благоусмотрению.

Геккерны не считали возможным для себя принять этот порядок. Голландский посланник в свое время переменил протестантское исповедание своей семьи на католичество и, видимо, не желал передавать свое имя православному потомству.

И вот друг и покровитель нидерландского представителя вице-канцлер Нессельроде обращается 1 декабря 1836 года к обер-прокурору синода со следующим заявлением:

> *Обер-прокурору Правительствующего синода*
> *Графу Н. А. Протасову.*
>
> Милостивый государь
> граф Николай Александрович.
>
> Пребывающий здесь нидерландский посланник, барон Геккерн, просит исходатайствовать дозволенье усыновленному им барону Георгу-Карлу Геккерну, служащему поручиком в кавалергардском ее императорского величества полку, вступить в законный брак с фрейлиною Екатериною Николаевною Гончаровой с разрешением, чтобы имеющие родиться в сем браке дети были крещены и воспитываемы в исповедуемой бароном Геором-Карлом Геккерном вере.
>
> Покорнейше прося ваше сиятельство сделать зависящее от вас распоряжение по домогательству нидерландского посланника и о последующем почтить меня уведомлением, имею честь быть с совершенным почтеньем и преданностью.
>
> Вашего сиятельства покорнейшим слугою Гр. Нессельрод.
>
> *Декабря 1 дня 1836 года.*

Этим обращением открывается довольно сложная ведомственная переписка. К заявлениям и отношениям сановников прилагается письмо невесты — влюбленной и счастливой до беспамятства Екатерины Николаевны. Оно сразу вводит в сущность вопроса.

> *Его сиятельству господину обер-прокурору Святейшего синода графу Н. А. Протасову.*

Милостивый государь, граф Николай Александрович.

Вступая с высочайшего дозволения в брак с поручиком лейб-гвардии кавалергардского полка бароном Геккерном, я соглашаюсь на его желание, чтобы дети, могущие последовать от нас, были крещены в его католическом исповедании. О чем вашего сиятельства для объявления где следует и имею честь уведомить.

С совершенным почтением имею честь быть
вашего сиятельства покорнейшею слугою
фрейлина Екатерина Гончарова.
… декабря 1836.

Заявление это носит характер официального ходатайства. Разрешить отклонение от существующих законов о подданстве и вероисповедании мог, как мы видели, только сам император. К счастью для невесты, Николай относился всегда к Дантесу с особым благоволением. И вот уже 20 декабря 1836 г. военный министр Чернышев уведомляет обер-прокурора Синода, что «государь император высочайше повелеть соизволил: кавалергардского ее величества полка поручику барону Георгу-Карлу Геккерну дозволить при вступлении его в законный брак с фрейлиною высочайшего двора девицею Екатериною Гончаровою *не принимать присяги на подданство России*». Самый факт такого разрешения свидетельствовал о высоком расположении царя к «модному» кавалергарду.

У Дантеса при этом было только взято обязательство «не отвлекать будущей жены от православной греко-российской веры».

Оставался еще неразрешенным вопрос о потомстве.

И вот синодальный обер-прокурор обращается непосредственно к императору за «высочайшим соизволением» освободить Геккерна «от обязательства крестить детей в православном исповедании». В то время полоса счастливых достижений Дантеса еще ничем не прерывалась. По официальной помете: «На подлинной его императорского величества собственною рукою написано карандашом: *„согласен“*. 2 генваря 1837 г.»

Таким образом все препятствия были устранены, и 10 января 1837 года состоялось бракосочетание Дантеса с Екатериною Гончаровой.

III

Некоторые свидетельства семейной переписки в ближайшие месяцы после свадьбы проливают новый свет на историю романтических отношений новобрачных.

Семейные письма Геккернов-Гончаровых явственно свидетельствуют, что через три месяца после своей свадьбы — в апреле 1837 года — Екатерина Николаевна Геккерн родила своего первого ребенка. В опубликованном П. Е. Щеголевым письме тещи Дантеса и Пушкина Н. И. Гончаровой от 15 мая 1837 года она пишет за границу своей дочери Екатерине:

«Ты говоришь в последнем письме о твоей поездке в Париж; кому поручишь ты надзор за малюткой на время твоего отсутствия. Останется ли она в верных руках? Твоя разлука с ней должна быть тебе тягостна».

Не может быть сомнения, что речь идет о новорожденном ребенке Екатерины Николаевны. В 1837 году она действительно родила девочку Матильду-Евгению, но только, по официальным сведениям, произошло это 19 октября 1837 г. Но этим сведениям, сообщенным внуком Екатерины Николаевны, Луи Метманом, не во всем можно верить. Тенденция Метмана всячески поднять престиж своей фамилии заставляет его многое замалчивать, а кое-что передавать неверно. Не может быть сомнения, что скандальный факт девичьего романа его бабки с Дантесом и рожденье ею младенца на третий месяц замужества ни в коем случае не попал бы в его запись. Возможно, впрочем, что установленная дата рождения (19 октября) прочно вошла в быт семьи и не вызывала более никаких сомнений.

Факт рождения маленькой Геккерн в апреле 1837 г. подтверждается также рядом писем посланника Геккерна и Екатерины Николаевны, относящихся к двадцатым числам марта 1837 года и адресованных только что высланному из России Дантесу. Так, 20 марта Екатерина Геккерн пишет мужу:

> «Вчера, после твоего отъезда, графиня Строганова оставалась еще несколько времени с нами: как всегда, она была добра и нежна со мной; заставила меня раздеться, снять корсет и надеть капот, потом меня уложили на диван и послали за Раухом, который прописал мне какую-то гадость и велел сегодня еще не вставать, чтобы поберечь маленького: *как и подобает почтенному и любящему сыну, он сильно капризничает, оттого что у него отняли его обожаемого папашу;* все-таки сегодня я чувствую себя совсем хорошо, но не встану с дивана и не двинусь из дому».

Целый ряд других указаний в письмах Геккерна и его новой невестки определенно указывают не на начальный, а на сильно подвинутый и даже, возможно, конечный период беременности. Спешный отъезд Геккернов из России объясняется, вероятно, тем, что рожденье младенца могло надолго задержать их в Петербурге и разлучить с обожаемым Жоржем.

Таким образом, сопоставление и расшифровка этих дат ставит под вопрос традиционную версию о причинах, заставивших Дантеса жениться на Гончаровой. Согласно обычному мнению, Геккерны придумали эту женитьбу, чтобы успокоить Пушкина, избежать дуэли и аннулировать присланный им вызов. На самом деле Геккерны в данном случае только использовали положение вещей, создавшееся и помимо пушкинской картели. По свидетельству лучшего знатока последней дуэли Пушкина П. Е. Щеголева, «проект сватовства Дантеса к Екатерине Гончаровой существовал до вызова». Об этом имеются указания в письмах Жуковского, Геккерна-отца, Сергея Львовича и Ольги Сергеевны Пушкиных; судя по датировке писем, «по крайней мере *во второй половине октября* в Москву уже дошли слухи о возможной женитьбе».

Таким образом, брачная хроника великосветского Петербурга зарегистрировала в своих устных бюллетенях предстоящую новую свадьбу в самом начале осеннего сезона, т. е. во всяком случае до получения Пушкиным знаменитого диплома (4 ноября) и, стало быть, до его первого вызова. С этой стороны у Дантеса еще не было никаких причин свататься за старшую Гончарову. И тем не менее разговоры об этом шли, и причины — другого порядка — имелись налицо.

Причины эти для нас теперь ясны. Летом 1836 года, когда кавалергарды стояли в лагерях в Новой Деревне, а Пушкины вместе с сестрами Гончаровыми жили поблизости, снимая дачу на Каменном острове, у Дантеса произошел роман с Екатериной Гончаровой, последствия которого скоро сказались и вызвали уже в начале осени слухи о предстоящем браке.

Таким образом, непонятная для многих женитьба блестящего кавалергарда на бесприданнице Гончаровой восходит не к дуэльной истории, а к романтическим обстоятельствам лета 1836 года, заставившим Дантеса уже в начале осени действовать, как подобает «честному человеку».

Только в свете этого факта получают разъяснение многие загадочные документы дела. Вспомним конспективные заметки Жуковского о ходе ноябрьских событий.

«7 ноября. Я поутру у Загряжской. От нее к Геккерну

(Mes antécédents. *Неизвестное, совершенное прежде бывшего). Открытия Геккерна. О любви сына к Катерине* (моя ошибка насчет имени), открытие о родстве: о предполагаемой свадьбе. — Мое слово. — Мысль все остановить. — *Возвращение к Пушкину. Les révélations. Его бешенство» и пр*.[149]

Не приобретают ли все эти темные обозначения необходимую ясность при учете летнего романа Дантеса и всех его последствий?

Вспомним, что Анна Вульф сообщала сестре Евпраксии (22 дек. 1836) о самых разнообразных версиях, объясняющих свадьбу Гончаровой. О некоторых из них она предпочитала, впрочем, сообщить сестре с глазу на глаз, не доверяя почтовой бумаге слишком интимных сообщений. Вскоре затем Вяземский в письме к О. А. Долгоруковой (7 апр. 1837) писал о той же свадьбе, что «не было никакого самопожертвования ни с той, ни с другой стороны», очевидно намекая на необходимость женитьбы для Дантеса.

Совершенно правильно, думается нам, замечание Фризенгофа о том, что демонстративное ухаживание молодого Геккерна за Н. Н. Пушкиной после его женитьбы имело намереньем «засвидетельствовать», что *он женился не потому, что боялся драться* и что, если его поведение не нравилось Пушкину, он готов был принять все последствия этого[150].

Другими словами, Дантес, в целях реабилитации своего мужества и чести, намеренно провоцировал январский поединок. Существующее мнение о том, что дуэль была единолично решена Пушкиным без достаточных к тому оснований, требует коренного пересмотра. Неверно, будто «все хотели удержать Пушкина, он один того не хотел». Письмо посланника Геккерна к Н. Н. Пушкиной, свидание у Полетики, в которое, быть может, действительно путем обмана была вовлечена Наталья Николаевна, наконец, — и это главное — намерение Дантеса доказать фактом дуэли свое бесстрашье и опровергнуть сарказмы Пушкина насчет его «жалкой роли», — вот что сделало кровавую развязку неизбежной. Не внезапный взрыв африканского бешенства, а сложный и неумолимый ход событий, направляемый рукою врагов Пушкина, заставил его 27 января выйти к барьеру и принять от безошибочного военного стрелка свою смертельную рану.

Дантес и Николай I



В январе 1837 года поручик кавалергардского полка барон Жорж Геккерн-Дантес совершил по тогдашним русским законам крупное уголовное преступление: он убил на поединке своего противника — Пушкина.

Убийца был иностранцем, убитый — придворным; это усугубляло ответственность за происшедшее.

К тому же убийца, как офицер гвардии, принадлежал к верхам русского военного мира; убитый же был знаменитый поэт с европейским именем, смерть которого вызвала целый рой дипломатических депеш и оживленнейший обмен мнений в иностранной печати. Это крайне повышало общественное значение дела.

Наконец, условия дуэли, делавшие неизбежным ее смертельный исход, квалифицировали поединок как особенно тяжкий. Это налагало на судей обязанность со всей строгостью определить степень вины и соответственно установить размер юридического возмездия.

Недаром Лермонтов решился поставить эпиграфом к своему знаменитому стихотворению «На смерть поэта» негодующий возглас:

Отмщенье, государь, отмщенье!
Паду к ногам твоим:

Будь справедлив и накажи убийцу,
Чтоб казнь его в позднейшие века
Твой правый суд потомству возвестила,
Чтоб видели злодеи в ней пример.

Это требование кары верно отражало господствующее впечатление от трагического события 27–29 января.

Русское законодательство 30-х годов шло навстречу этому общественному негодованию: оно ставило подсудимого Дантеса под страшную угрозу смертного приговора.

По тогдашним русским законам, сохранившим в этом вопросе постановления XVIII века, дуэль каралась виселицей. (Это распоряжение восходило еще к воинским уставам Петра.) Закон был совершенно беспощаден и, предвидя все случаи, постановлял о дуэлянтах, что «их надлежит и по смерти за ноги повесить».

В полном согласии с духом и буквой петровского устава, военно-судная комиссия категорически постановила «подсудимого, поручика Геккерна, по силе 139 Артикула воинского сухопутного устава, *повесить*».

Но приговор подлежал заключению высших военных чинов. Считаясь с духом новой эпохи, они предлагали смягчить суровость устаревшего кодекса. Обращаясь «к монаршему милосердию», командиры гвардейских полков полагали достаточным разжаловать Дантеса в рядовые без выслуги, с определением в дальние гарнизоны (т. е. в Сибирь или на Кавказ), после предварительного шестимесячного заключения в казематах. Наиболее мягкий вариант допускал выслугу при боевых отличиях.

Даже в этом случае Дантес понес бы весьма чувствительную и тяжелую кару. Мы знаем, что и по менее серьезным поводам она широко применялась в то время к русскому офицерству. Но не такова была воля царя. Высочайшая конфирмация сохраняя внешнюю видимость наказания, в сущности, сводила его к нулю. На докладе генерал-аудиториата Николай I написал:

«Быть по сему, но рядового Геккерна, как не русского подданного, *выслать с жандармом за границу,* отобрав офицерские патенты».

Этот приговор, по безнаказанности убийцы, произвел на многих ошеломляющее впечатление. Даже культурнейший европеец, тонкий и благожелательный Тютчев, был изумлен этой симуляцией наказания. Известно его острое словцо при получении известия о царском приговоре по делу Дантеса:

«Пойду, убью Жуковского».

Таким образом, приговор Николая несомненно свидетельствовал об исключительной благожелательности императора к Дантесу. Недаром посол Геккерн писал за границу: «Разжалование в солдаты не имеет никакого значения, это — проформа»[151].

Мягкость приговора позволяет предположить, что разжалование было вынужденным ответом на требование общественного мнения, и если бы Николай мог в данном случае выражать свою подлинную волю, Дантес оказался бы свободен и от этой внешней формы уголовной санкции[152].

Это обращает нас к любопытному вопросу об общем отношении Николая I к Дантесу. В изучениях последней дуэли Пушкина факт личной приязни императора к блестящему кавалергарду еще недостаточно обследован. А между тем он далеко не безразличен для истории печальнейшего из поединков.

Попытаемся, хотя бы в общих чертах, выяснить характер этих отношений.

С момента приезда в Россию Дантес попадает под покровительство Николая. Высокие рекомендации, привезенные этим молодым роялистом, сразу же привлекают к нему высочайшее благоволение. Недоучившийся юнкер, получивший в Берлине решительный отказ при его попытке вступить офицером в прусскую армию, через четыре месяца по приезде в Россию уже был принят офицером в самый аристократический полк, состоящий под шефством ее императорского величества. — «Гвардия ропщет», — записал по этому поводу в своем дневнике Пушкин, но с этим ропотом не считались. Дантес, как известно, был неважный офицер, но это не мешало Николаю I беспрестанно отличать его. Из формулярного списка Дантеса видно, что он за смотры, учения и маневры удостоился получить «высочайшие благоволения, объявленные в высочайших приказах» (в 1834 году их было девять, в 1835 году — двенадцать и 1836 году — пятнадцать). Из этих цифр видно, что милость царя не переставала прогрессивно расти.

Наступил роковой 1837 год. Дуэльная катастрофа, как мы видели, дала широкую возможность царю проявить всю свою благожелательность к блестящему кавалергарду, ставшему убийцей первого русского писателя.

Эта симпатия Николая I к Дантесу, небезразличная и для истории смерти Пушкина, впоследствии неоднократно подтверждалась новыми данными. В этом отношении представляет интерес имеющееся у нас неопубликованное письмо Дантеса к Николаю I, проливающее новый свет на характер этих

отношений и ярко освещающее обе эти исторические фигуры.

Письмо это вызвано денежными счетами Дантеса с семейством Гончаровых. Нам известно, по недавней публикации, что Дантес настоятельно требовал от своих шурьев якобы следуемые ему недоплаченные суммы по приданому его покойной жены Екатерины Гончаровой и даже не остановился в 1848 году перед предъявлением к ним официального иска[153].

Но до сих пор мы не знали, что для достижения своих целей и для выигрыша своего гражданского иска Дантес решил прибегнуть к совершенно исключительным мерам. Не полагаясь на юридические доводы, он привел в движение сложные политические пружины, способные обеспечить ему полную победу. Он вспомнил о своем старинном благожелателе и не постеснялся привлечь к своему частному денежному делу представителя российской верховной власти, который мог действовать приказом там, где закон отказывался действовать. Дантес, видимо, хорошо запомнил историю своего поступления в русскую гвардию.

И вот он обращается непосредственно с целым рядом писем к Николаю. Приведем одно из них, сохранившееся в архивах б. министерства иностранных дел.

> Paris le 14 octobre 1851.
>
> Sire!
>
> Depuis deux ans, j'ai pris la respectueuse liberté d'adresser à Votre Majesté differentes suppliques pour me plaindre de la conduite des parents de feu ma femme à l'egard des 4 enfants que j'ai de mon mariage. Je me berce encore de l'espoir, qu'elles n'ont jamais été remises à Votre Majesté, car la bienveillance dont Elle a daigné m'honorer en toute occasion, me fait penser qu'elle aurait daigné me faire une reponse.
>
> Ma situation devient tellement critique que je n'hésite pas à tenter une nouvelle demarche.
>
> Depuis 4 ans, Sire, je suis sur la brèche, je lutte avec ma plume et ma parole contre les misérables insensés, qui ont la folle pretension de régénérer l'Europe. Le moment approche ou il faudra probablement mettre au service de notre cause et son bras et sa vie. Je suis decidé à le faire et je le ferai! Mais auparavant j'ai un devoir non moins sacré à remplir, c'est celui de songer au sort de mes enfants, qui n'ont que moi au monde.
>
> Je viens donc supplier Votre Majesté de vouloir bien donner des ordres pour que mes beaux-frères, qui me doivent

legalement plus de 80.000 francs d'arrerages sur la pension qu'ils étaient engagés à payer à leur soeur, soient obligés de me verser une somme de 25.000, somme qui m'est absolument necessaire pour prendre des arrangements sérieux: consentant volontiers dans ce cas à faire bon marché du reste des arrérages auxquels j'ai droit.

Daignez agréer, Sire, l'expression du devoument le plus absolu avec lequel je suis de Votre Majesté le trés humble et très obéissant serviteur.

G. de Heeckeren,
M-bre de l'Assemblée législative
à sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies.

Государь!

Вот уже два года, как я взял на себя почтительную свободу направлять к вашему величеству различные прошения, чтоб принести жалобы на поведение родных моей покойной жены по отношению к четырем детям от моего брака с нею. Я все еще баюкаю себя надеждой, что они ни разу не были доставлены вашему величеству, ибо благоволение, которым оно удостаивало отличать меня во всех случаях, заставляет меня думать, что оно удостоило бы распорядиться об ответе мне. Положение мое становится настолько критическим, что я не колеблюсь сделать попытку нового выступления.

Вот уже четыре года, государь, как я нахожусь в борьбе, как я сражаюсь пером и словом против жалких безумцев, имеющих безрассудное притязание переродить Европу. Приближается момент, когда придется, вероятно, отдать на служение нашему делу и свои руки, и свою жизнь. Я решился это сделать, и я это сделаю! Но до этого я должен выполнить не менее священное обязательство — это думать о судьбе моих детей, никого, кроме меня, на свете не имеющих.

Я обращаюсь поэтому к вашему величеству с мольбой не отказать в отдаче приказов, чтобы мои шурья, которые должны мне по закону более 80000 франков доходов с той ренты, которую они обязались выплачивать своей сестре, были принуждены уплатить мне сумму в 25000, которая мне совершенно необходима, *чтобы предпринять нажиме шаги:* в этом случае я охотно соглашусь на уступку остатка доходов,

на которые имею право.

Соблаговолите, государь, принять выражения самой полной преданности, с каковой я пребываю вашего величества смирнейшим и покорнейшим слугою.

Ж[орж] де Геккерн,
член законодательного собрания.
Его величеству императору всероссийскому.

Письмо это чрезвычайно характерно для Дантеса.

По совершенно частному делу — по вопросу о семейном разделе и наследственных расчетах — он решается, помимо гражданского суда, обратиться к верховной власти, настоятельно испрашивая у ее представителя «приказов» об уплате ему весьма спорных сумм. В чисто личных корыстных целях он не останавливается перед ссылкой на свои политические убеждения, взывая к реакционным симпатиям Николая и выдвигая свои заслуги по борьбе с европейской революцией. Он бросает прозрачные намеки на необходимость финансировать европейскую контрреволюцию и завершает свое письмо рассчитанным эффектом — указанием на свое политическое влияние, как «члена законодательного собрания». Государственная деятельность и партийная борьба одинаково служат аргументами в пользу оплаты предъявленного иска. Как ни жалка была подобная позиция, она возымела на первых порах успех: Дантес знал, к кому он обращался.

Николай отнесся к просьбе своего давнишнего протеже с величайшим вниманием и реагировал на нее с максимальной распорядительностью. Он пустил в ход самые сильные средства, какие имелись в его руках.

11 марта 1852 г. «статс-секретарь у принятия прошений» Голицын сообщал вице-канцлеру Нессельроде:

Его императорское величество, по всеподданнейшему докладу моему о сем, высочайше повелеть соизволил: просьбу барона Геккерна *препроводить к генерал-адъютанту графу Орлову* для принятия возможных мер, чтобы склонить братьев Гончаровых к миролюбивому с ним соглашению, а на производство дела о наследстве малолетних детей барона Геккерна в имении умершей их бабки обратить внимание *министра юстиции*.

В ход, как мы видим, были пущены самые сильные рычаги: совершенно частное дело, подлежащее низшей судебной

инстанции, ставилось под непосредственный надзор высшего в государстве блюстителя законов — самого министра юстиции; незначительный вопрос о фамильных счетах, не имевший и тени политического значения, подводился под грозное воздействие начальника III отделения, знаменитого шефа жандармов Орлова, словно дело шло о революционном заговоре или антиправительственной пропаганде.

Это был, конечно, просто метод устрашения. Одно имя главы верховной политической полиции или название возглавляемого им учреждения наводили ужас и трепет. Расчет оказался безошибочным.

24 сентября 1852 г. русский посланник в Париже Киселев на бланке «императорского русского посольства» извещал Дантеса о последовавшем по его делу приказе императора. Он излагал ему общий ход дела, в результате которого братья Гончаровы не отказывались от выполнения принятых ими на себя обязательств. Дополнительно посол сообщал, что в московской дворянской опеке находится до 2000 рублей серебром, внесенных опекуном имения Гончаровой, «и деньги сии могут быть выданы барону Геккерну по его востребованию; часть же, следующая детям его, из имения Гончаровой в количестве 124 душ крестьян, поступит в их распоряжение в продолжение сего года»; наконец, «детям барона Геккерна, по справедливости, следует выдать с 1844 г. по 1500 рублей в год».

Шефу жандармов Орлову было неудобно отказывать, и мы видим, что должники Дантеса пошли на максимальные уступки. Русский посол в Париже, впрочем, умалчивал, что братья Гончаровы представили также документы о выдаче ими их сестре, баронессе Геккерн, с 1832 по 1846 гг. более 45 тысяч, что в 1837 г., например, «она получила при выходе в замужество единовременно 11740 руб. асс., о получении которых неизвестно почему он, Геккерн, вовсе умалчивает».

Но в платежах произошли снова задержки.

7 декабря 1852 г. чрезвычайный посланник и полномочный министр Франции в Петербурге маркиз де-Кастельбажак обращается в русское министерство иностранных дел с заявлением, что обязательства, данные Киселевым в его письме, остаются невыполненными, и «быстрое разрешение, которое должны были получить споры барона Геккерна с его шурьями по приказу его императорского величества», не осуществилось. Посол настаивает на уплате заявленных сумм.

Эта «нота» французского посольства, как называли письмо представителя Франции в русских канцеляриях, невольно обращает внимание на обстановку этого денежного процесса.

Дантес, как мы видим, умел устраивать свои дела. Он не ограничивается специальным поверенным, неким Францом Мюллером, ходатайствующим в обычном порядке в судах и опеках: его юрисконсультом в России оказывается сам министр юстиции Панин; в роли судебного пристава выступает по его делу шеф жандармов Орлов, послы России и Франции становятся юридическими агентами в его тяжбе; наконец, его главный доверенный и активный уполномоченный по всему делу сам император Николай.

Кто еще мог бы похвастать таким сильным правовым представительством?

Дело, очевидно, было безнадежно для Гончаровых. Тем удивительнее, что в конечном счете восторжествовали в этом организованном насилии логика, законное право и простая житейская справедливость.

Вот как закончилось это дело.

После перерыва в несколько лет, 2 марта 1858 г., французское посольство в Петербурге, в лице своего нового представителя, поверенного в делах маркиза Шаторенара, возобновляет дело Геккерна обращением к сенатору И. М. Толстому. Сенатор обращается к новому начальнику III отделения Долгорукову, который в отличие от своего «предместника», ознакомившись с делом и с объяснениями Гончаровых, не находит возможным приступать снова к отобранию сведений у Гончаровых и предлагает истцу обратиться в обычном порядке к московскому гражданскому губернатору, т. е. по месту дворянской опеки над имением Гончаровых.

После новых обстоятельнейших бумаг, докладов, счетов и отчетов московский гражданский губернатор сообщил 15 сентября 1858 г., что «претензии мужа умершей баронессы Геккерн о выдаче детям его сверх полученных покойною женою его денег на содержание их более значительных сумм, согласно донесению опекуна Сергея Гончарова, *признаваемому опекою справедливым, в настоящее время в уважение принята быть не может».*

Этот ответ был буквально сообщен французскому посланнику для передачи его Дантесу-Геккерну. Таким образом, дело его было проиграно.

Чем объяснить это фиаско?

Прежде всего тем, что покровителя и защитника интересов Дантеса императора Николая давно уже не было в живых. Покорные исполнители его воли также были смещены. После Крымской войны отношения к Франции были весьма прохладны. Парижский сенатор уже мало импонировал русскому

правительству. Крупным политическим осложнениям и историческим событиям обязаны братья Гончаровы справедливому торжеству их интересов в споре с Дантесом.

Со смертью Николая I влияние Дантеса в России было исчерпано. Вскоре, с падением империи в 1870 г., ему пришлось закатиться и во Франции.

1928

Пушкин в 1823 году [154]



I

…Сто лет назад в Европе было так же тревожно, как и в наши дни. История была не менее чревата тогда неразряженными революциями и готовыми прорваться войнами. Необычайное оживление международной жизни сопровождалось, как всегда, крупными внутренними осложнениями. Только что, по слову Пушкина, «в неволе мрачной закатился Наполеона грозный век». Только что отошла эпоха великих походов, перепахавших всю почву Европы, и наследием этих грандиозных народных передвижений остались повсеместно взрывчатые скопления восстаний и мятежей, снова бороздившие во всех направлениях материк:

Тряслися грозно Пиренеи,
Вулкан Неаполя пылал, —

вспоминал впоследствии Пушкин это бурное время, воспламенившее своим революционным огнем весь европейский мир — «от Царскосельских лип до башен Гибралтара…»

В такие эпохи впечатлительность поэтов повышается, и мысль их работает особенно напряженно. Недавно первый поэт нашей

бурной эпохи — Александр Блок писал об одном древнем лирике, «латинском Пушкине» — поэте Валерии Катулле, жившем в Риме во времена Каталины:

«Личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи; ее судьба и ритм, и размеры, так же как ритм и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем; ибо в поэтическом мире нет разрыва между личным и общим: чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он „свое“ и не „свое“. Поэтому в эпохи бурь и тревог, нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также переполняются бурей и тревогой».

И не только бурей и тревогой, но и глубокими раздумьями о смысле исторического процесса, о значении расовых столкновений, о противопоставлении основных сил всемирной трагедии. Для русского поэта эти тревоги неизбежно должны были вылиться в раздумья о Западе и Востоке, об Азии и Европе, об облике и призвании России. Это — темы нашего времени, мы к ним привыкли, их остро поставили перед нашим сознанием величайшие поэты и мыслители современности. Но можно ли было ставить их сто лет тому назад, и имеем ли мы право ожидать их от величайшего поэта того времени?

На первый взгляд может показаться, что Пушкин в свой южнорусский период, занятый «Гаврилиадой», эпиграммами, подражаниями Парни, пародиями на Библию, был совершенно свободен от этих сложных историко-философских проблем. Но стоит вглядеться в его страницы, чтоб почувствовать в них этот мощный прибой современности, напрягающий мысль поэта и сообщающий свой взволнованный ритм его строфам.

Пушкин начала 20-х годов, недавний «Сверчок» Арзамаса, беспечный волокита, «почетный гражданин кулис», автор фривольных поэм, ценитель анекдота и мадригала не переставал томиться развертывающейся перед ним всемирно-исторической драмой. В его произведениях той поры настойчиво проходит эта волнующая тема столкнувшихся устремлений мировой истории, эта великая проблема Востока и Запада, Азии и Европы, огромных и словно скованных сил восточных деспотий и возрождающего духа новой вольницы, возникшей из окровавленных мостовых Парижа, чтобы докатиться «до Царскосельских лип…»

Все это глубже всего сказалось к концу пушкинского пребывания на юге, перед его новым переездом в село Михайловское.

II

1823 год в жизни Пушкина — необычайный, богатый переломный год, словно связывающий оба основных периода пушкинских Wanderjahre. В самом начале июля поэт навсегда покидает Кишинев и поселяется в Одессе: в этом смысле 1823 год разрезан, как плод ножом, на две совершенно одинаковые доли.

Но равные в календарном отношении, они глубоко различны в своем составе.

В Кишиневе продолжалась общая полоса впечатлений и переживаний, возникших еще в Крыму. После холодных форм петербургского европеизма — знойная и пестрая столица Бессарабии представляла живописнейшую племенную смесь, богато расцвеченную разнообразными этнографическими элементами. Это был вполне азиатский город, в толпе которого турецкие чалмы-тюрбаны и красные греческие фески решительно преобладали над европейскими головными уборами, а гортанные звуки всевозможных восточных наречий заглушали еще непривычную русскую речь.

Круг пушкинских знакомств неизбежно должен был захватить этих разноплеменных представителей местного общества. И стоит вспомнить одни только имена пушкинских возлюбленных этого времени, чтоб сразу почувствовать какую-то необычную атмосферу сказочных нравов и полуфантастического быта. Все эти Мариулы Рали-Земфираки, Шокоры-Людмилы Инглези, Аника Сандулаки, Пульхерица Варфоломей, Калипсо Полихрони или, наконец, трактирная прислужница Мариолица, певшая Пушкину молдавский романс про «Черную шаль», — один эти имена создают звуковую картину необычайной экзотической музыкальности.

И мы знаем, что все эти переливные звуки молдавских или новогреческих фамилий вполне соответствуют особенностям красочного быта их носительниц. Тяжелые турецкие шали, накрашенные лица, подведенные «сурьмой» глаза, тесные комнаты, устланные коврами, где даже было принято сидеть по-турецки — «подогнув под платье ноги» во время обильного угощения вареньями, пряными шербетами и турецким кофе — так по-оперному красочно разворачивался быт бессарабских бояр и кукониц, к которому с таким жадным интересом присматривался молодой русский байронист.

В пушкинском Кишиневе с его сгущенным ориентализмом было нечто от Константинополя или даже от Багдада, и неудивительно, что в этой атмосфере сама жизнь поэта принимает такой странный, полуфантастический характер авантюрного романа с необычайными любовными похождениями — нелепыми дуэлями, цыганскими кочевьями, странными

переодеваниями… Все эти экзотические костюмы, нравы и эпизоды производят впечатление какой-то волшебной сказки, богатой приключениями и вымыслами, — и все это только глава из биографии Пушкина.

Сам поэт называл эту главу *Азией.* Переезд в Одессу означал для него возвращение в Европу. Письма его полны этих противопоставлений азиатской Бессарабии черноморскому Западу. Своеобразный быт новорожденного городка с его итальянской оперой, концертами, кафе, ресторанами, маскарадами, большими приемами у Воронцова, заморскими винами, иностранными газетами и беспрерывными свежими новостями с прибывающих кораблей не мог не поразить его после бессарабского содома.

Этот новороссийский клочок Европы носил свои особые черты. Он, конечно, не напоминал Петербурга с его матовым немецким укладом, а представлял собою скорее яркий отрывок романского мира, знойный, полуденный юг Европы, стиль милый Байрону, Мюссе и Мериме. Долгая опека Ришелье наложила на город определенно французский отпечаток: во главе лицея стоял знаменитый педагог того времени аббат Николь, и долгое время преподавание в лицее шло на французском языке. Первые одесские газеты издавались на том же языке. Впоследствии французский поэт Альфонс Шапелон, отец памятного многим из нас Огюста Шапелона, лектора французского языка в Новороссийском университете, дал меткую стихотворную формулу:

Odessa par Richelieu
Est d'origine française.

Пожалуй, еще заметнее здесь было итальянское влияние. Обилие и многочисленность итальянской колонии — своеобразная черта старой Одессы. Долгое время здесь сохранялись погребки под живописными вывесками contini con diversi vini. Как известно, несколько лет в Одессе жил сам Гарибальди, имея здесь свой коммерческий корабль. С первых же десятилетий существования города здесь имелась превосходная итальянская опера, где культивировался молодой Россини и где выступала знаменитая Каталани.

Гостиница, где поселился Пушкин в Одессе на Итальянской улице, известна обычно по фасаду — дому рядового европейского стиля начала столетия. Но стоит войти в крутой двор, идущий под гору, и мы сразу переносимся в Италию XVIII века: крытые внутренние дворики под каменными арками с вычурными

висячими фонарями над входом, сводчатые ниши, стеклянные галереи — все это создает впечатление старой итальянской австерии, в которой действовала какая-нибудь Мирандолина из старинной комедии Гольдони.

В городе, как в средневековых итальянских муниципиях, господствовало несколько известных фамилий. Культурный уровень общества был высок. Ризнич был воспитанником падуанского и берлинского университетов, тонкой образованностью отличались и французский консул Сикар, и философ-англичанин Гунчисон, дававший Пушкину уроки атеизма. В городе были литературные салоны, при губернаторе состоял поэт Туманский. Наконец, сам Воронцов, один из образованнейших генералов александровского времени, с такой симпатией изображенный Львом Толстым в «Хаджи-Мурате», придавал высокий культурный стиль общественной жизни города.

Недаром Пушкина влекло в этот маленький центр. Книги, газеты, театр, иностранное общество, французский лицей — все это действительно пленило и освежило его после трех лет бессарабского заточения. Так сам он воспринял этот перелом в своей жизни: Кишинев — это Молдавия, это пустыня, это глухой Восток, это Азия, где ему пришлось жить между гетов и сарматов. Одесса — это Европа, это почти что переезд за границу, непосредственное прикосновение к Италии златой.

Здесь все Европой дышит, веет…

«Надо подобно мне, — писал Пушкин Тургеневу, — провести три года в душном азиатском заточении, чтоб почувствовать цену и невольного европейского города…»

Вот почему именно отсюда Пушкина начинает неудержимо тянуть в Европу. Близость Средиземного моря, непосредственное ощущение классической древности благодаря оживлению археологических раскопок по всему Черноморью — все это не переставало усиливать связи молодого городка с художественной историей и творческим прошлым Европы. Теплые волны Средиземия словно докатывали сюда предания многовековых драгоценных культур своих изрезанных побережий, и в этом соседстве Греции и Малой Азии, в этом вечном соприкосновении с Италией и Францией как бы чувствовались благодатные веяния прозрачного воздуха античности и Возрождения.

Все это повышало европейскую ностальгию Пушкина, усиливало в нем влечение к Бренте, а Адриатическим волнам, к стране Петрарки.

III

Эта смена двух исторических стилей в жизни Пушкина отразилась на его творчестве.

Восток с его легендами, с его зноем, его чувственностью, его мифологией разработан в «Гаврилиаде», написанной в Кишиневе в 1821 или в 1822 году. Библейские сказания и евангельские апокрифы положены в основу этой шутливой поэмы в кощунственном старофранцузском жанре. Образы, имена, метафоры, картины, беспрерывное мерцание красок — здесь все дышит священными книгами и источает характерную пленительность ориентальной поэтики. Сам автор ссылается в поэме на «армянское предание» и роняет такой характерный стих:

> Творец любил восточный пестрый слог…

«Гаврилиаду» возводят обычно к образам Парни и Вольтера, но многое напоминает в ней древние поэмы и словно восходит к Гомеру. Такова небывалая у нас картина любви прародителей в Эдеме —

> Под сенью пальм, где юная земля
> Любовников цветами покрывала…

По силе и картинности изображения эту пушкинскую страницу можно, кажется, сравнить только с описанием любви олимпийцев в Илиаде:

> Так произнесши, Кронид заключает супругу в объятья,
> Тотчас под ними земля возрастила цветущие травы,
> Лотос, покрытый росой, и шафран, и цветы гиацинта,
> Нежные, пышно-густые высоко-вздымавшие стебли,
> Там они оба легли, золотым осененные сверху
> Облаком дивным, откуда сверкая роса ниспадала…

Картины такой первобытной свежести, такой первоначальной гомеровской или библейской наивности, такого прозрачного и пышного доисторического Востока разворачивает Пушкин в своей шутливой пародии. Вскоре он изобразит восточность в ином плане и в своих «Цыганах» отразит унылый, мрачный, трагический ориентализм современного блуждающего племени, «отверженной касты индейцев, называемой пария», как

определяет он в предисловии к поэме, где переживания страсти протекают не под лотосами Эдема, а «под издранными шатрами» пустынных бессарабских кочевий.

Но с переездом Пушкина в Одессу заметно выступает его интерес к другому миру, к другим темам, к другому циклу образов и раздумий. Характерно, что уже осенью 1823 г., т. е. в первые же месяцы своей одесской жизни, еще далеко не изжив бессарабского ориентализма. Пушкин принимается за «Онегина», т. е. за изображение самого утонченного европеизма его эпохи. В стройных, сжатых и строго дисциплинированных строфах, точных, как математическая формула, и блистательных, как страница Дидро, поэт развертывает глубокое и сложное явление русского дендизма, полярно враждебное всякой стихийности, зыбкости, всему восточному или скифскому.

Дендизм на Западе был глубоким эстетическим течением, стремившимся перенести «идею прекрасного» в материальную жизнь и предписать законченную и совершенную форму изменчивым человеческим нравам. Неудивительно, что наиболее изощренные и выдающиеся умы нескольких поколений отдавались этому течению — Байрон, Стендаль, Бодлер, Барбе д'Оревильи, у нас — Чаадаев, Грибоедов и Лермонтов.

Но глубже всех захватил это умственное течение эпохи создатель образа первого русского «денди» Онегина, полнее всего раскрывший трагизм русской души, зачарованной высшим проявлением современной западной жизни. Так тему Востока и Азии сменила в сознании Пушкина новая тема Запада и Европы, менее яркая и красочная, но, может быть, более сложная и психологически трудная.

IV

Две эти основные темы, ясно звучавшие в жизни Пушкина в 1823 году, переплетаются в одной из его прекраснейших поэм — в «Бахчисарайском фонтане». Первоначально озаглавленная «Харем», украшенная восхитительным эпиграфом из Саади, напоенная ленью поэтического ориентализма, она словно целиком посвящена Востоку.

А между тем за этими розами, коврами и стихами Корана явственно ощущается и невидимо растет другая, не менее господствующая тема — тема Запада, вступившего в борьбу с духом Азии и медленно одолевающего его. Через всю поэму, беспрерывно скрещиваясь и переплетаясь, проходят эти две доминанты, создавая своеобразнейшее целое. Уже с первых строк

поэмы раздается вопрос о грозном хане:

Страшится ли народов гор
Иль козней Генуи лукавой?..

В поэме две героини: одна — рожденная близ Кавказа, другая — польская княжна. Быту гарема противопоставлена картина польского замка XVIII века с его старинной праздничностью, толпой вельмож и магнатов, задорной гордостью вольных шляхтичей и грацией польских женщин. Пушкин любил этот красивый, беспечный, легкомысленный, высоко изящный мир старой Польши, с ее костелами и зубчатыми замками, впоследствии с таким искусством воспроизведенными в «Борисе Годунове».

В «Бахчисарайском фонтане» уже брошен первый очерк сандомирских пиров, полонезов и свиданий.

Но чем пленительнее эта утонченная католическая Европа, тем страшнее ее столкновения с темными полчищами Востока:

Давно ль? И что же! тьмы татар
На Польшу хлынули рекою…

Восток захватил и одолел Запад. «Дворец Бахчисарая скрывает юную княжну…» Но Запад утверждается на Востоке: в ханском дворце, в помещении гарема —

День и ночь горит лампада
Пред ликом девы пресвятой…

В обстановке восточной страстности, тяжелой телесности, чувственных утех, среди шелков, бассейнов и роз возникает киот, смущающий самого грозного хана. Поистине в «Бахчисарайском фонтане» поставлена та неисследимая тема страсти и духовного подвига, которую новейший поэт назвал «Роза и Крест».

И в заключении поэмы — этот странный образ мраморного фонтана, воздвигнутого кровавым опустошителем в память горестной Марии:

Над ним крестом осенена
Магометанская луна…

Поэма Пушкина — это какой-то «западно-восточный диван»,

где беспрерывно переплетаются эти лейтмотивы Восхода и Заката, Грузии и Польши, Луны и Креста. В заключении поэмы новой антитезой мелькает на мгновение шумный Петербург среди картин сонной Тавриды:

Покинув север, наконец,
Пиры надолго забывая,
Я посетил Бахчисарая
В забвеньи дремлющий дворец…

Так на протяжении целой байронической поэмы не перестает переливаться эта антитеза ранней пушкинской поры.

Мы видим, что в южнорусских поэмах Пушкина невидимо присутствует великая проблема Востока и Запада. Если для Байрона, для Виктора Гюго, для Мюссе ориентализм есть новый своеобразный поэтический прием, — для русского поэта этот уклон романтизма сразу поднимается до значения исторической и философской темы. Недаром тогда же им написан отрывок «Недвижный страж дремал на царственном пороге…» Недоконченный фрагмент не оставляет сомнения в его основной мысли. В стихотворении противопоставлены в лице Александра и Наполеона не только две основные силы, творившие историю, но и два полярных течения власти: замкнутая восточная деспотия и пробудившаяся на Западе безграничная воля народов. Владыка Севера надменен и самоупоен своей безграничной мощью, сковавшей дух западной революции:

…Жребии земли
В увенчанной главе стесненные лежали,
Чредою выпадали
И миру тихую неволю в дар несли.

И как великолепно развернут здесь размах этой европейской реакции, идущей из тогдашнего Петербурга:

От Тибровых валов до Вислы и Невы,
От Царскосельских лип до башен Гибралтара,
Все молча ждет удара —
Все пало, под ярем склонились все главы.

Поэт с негодующим вдохновением воспроизводит этот

железно-неумоливый голос мировой реакции:

Давно ли ветхая Европа свирепела?
Надеждой новою Германия кипела,
Шаталась Австрия, Неаполь восставал?
За Пиренеями давно ль судьбой народа
Уж правила свобода,
И самовластие лишь Север укрывал?
Давно ль — и где же вы, зиждители свободы?
Ну что ж? Витийствуйте, ищите прав природы,
Волнуйте, мудрецы, безумную толпу.
Вот Кесарь, — где же Брут? О, грозные витии,
Целуйте жезл России
И вас поправшую железную стопу.

И в ответ на этот вызов является венчанный воин Великой французской революции:

Свершитель роковой безвестного веленья,
Сей всадник, перед кем склонилися цари,
Мятежной вольницы наследник и убийца…
……
Во цвете здравия, и мужества, и мощи
Владыке полунощи
Владыка Запада грозящий предстоял.

Тема поставлена совершенно четко. Мысль Пушкина ясна, несмотря на незаконченность отрывка. Дух Запада, дух освобожденной мысли, пафос новой вольности и свободного гражданства — вот, что неминуемо сокрушит железную пяту владыки Севера.

В 1823 году Пушкин уже явственно выходит из юношески-бездумного увлечения «вольнолюбивостью». У него срываются подчас ноты скептицизма, спокойного раздумья, холодной критики. Стихотворение «Свободы сеятель пустынный» свидетельствует, что он уже трезво размышлял о кумире свободы и улавливал здесь не одну только красоту. Но этот голос рассудка ни на мгновенье не ослабляет в нем того чувства личной приверженности к молодой, восстающей, смело несущейся в будущее Европе, которая в южнорусскую эпоху пушкинской биографии так отчетливо откристаллизовалась в художественно-философскую антитезу Востока и Запада.

Всматриваясь, с какой глубиной и смелостью поставлена эта

проблема в пушкинских произведениях 1823 года, невольно вспоминаешь бессмертную формулу Аполлона Григорьева: «Пушкин — наше все». Основоположные течения, резко разделявшие впоследствии русскую мысль, уже поставлены им не только в местном, русском, национальном плане, но и в обширных перспективах европейской истории минувших и грядущих столетий.

Вот почему, когда впоследствии Аксаковы и Хомяковы спорили с Герценом и Белинским, когда Достоевский громил Тургенева, когда Тютчев строил свои обширные философские сопоставления России и Европы, когда великий вопрос о двух культурных мирах представал сознанию русских символистов, когда, наконец, тема мирового значения России отливалась в новую проблему «Евразии» — все эти философские варианты наново разрабатывали ту поразительную интуицию всемирно-исторического процесса, которая запечатлена в образах и строфах юного Пушкина.

Вот почему, вступая в мир его поэм, мы обращаемся к нашему вечному современнику.

Перевод иноязычного текста



♦ La méthode est tout ce qu'il y a de plus haut dans la critique, puisqu'elle donne le moyen de créér. — Метод — это все, что есть высочайшего в критике, потому что он дает способ творить (фр.).

♦ Lo fatto estetico é forma e niente che forma. — Эстетический факт есть форма и ничто, кроме формы (ит.).

♦ Intuire é esprimere. — Догадываться значит выражать (ит.).

♦ Coups de théâtre — неожиданная развязка (фр.).

♦ Faculté maîtresse — главное качество (фр.).

♦ Jeune fille, ton coeur avec nous veut se taire. — Дева, сердце твое хочет с нами молчать (фр.).

♦ O mes Muses… — О мои Музы, это вы; вы — моя первая любовь, / Вы, что возлюбили меня с момента, как я увидел свет солнца (фр.; здесь и далее стихи даются в подстрочном переводе).

♦ J'étais un faible enfant… — Я был слабым ребенком, а она — высока и прекрасна (фр.).

♦ Toujours ce souvenir… — Это воспоминание всегда согревает и трогает меня, / Когда он сам, прикладывая флейту к моим устам, / Смеясь и сажая меня к себе на колени, поближе к своему сердцу, / Называл меня своим соперником и даже победителем. / Он учил, как надо складывать неумелые и мало в себе уверенные губы, / Чтобы выдыхать гармонично и чисто; / И его искусные руки водили моими юными пальцами, / То вели их вверх, то опускали вниз, начинали заново двадцать раз, / Обучая их таким образом, еще пока слабых, / Как надо шаг за шагом закрывать отверстия в звучащей древесине (фр.).

♦ Et, voyant cet ébène… — И вот, когда я видел этот эбен,

вкрапленный в слоновую кость, / В памяти моей начинал петь стих Андре Шенье, / Стих, почти неизвестный, незавершенный припев, / Свежий, как случайность, скоро пригрезившийся, чем написанный (фр.)

♦ Virtus — добродетель (лат.).

♦ Jeu de Paume — игра в мяч (фр.).

♦ Sur les Suisses révoltés — о восставших швейцарцах (фр.).

♦ Peuple, la liberté… — Народ, свобода святой рукой / Хранит неподвижное равновесие / В области прав человека (фр.).

♦ Vivez, amis, vivez en paix — Живите, друзья, живите в мире (фр.).

♦ Au pied de l'échafaud j'essaye encore ma lyre — У подножья эшафота я все еще обращаюсь к моей лире (фр.).

♦ Jeune captive — юная узница (фр.).

♦ Allez dire à votre maître… — Пойдите скажите вашему хозяину (фр.).

♦ Art poétique — поэтическое искусство (фр.).

♦ Le plateau de laque — лаковый поднос (фр.).

♦ Nature morte — мертвая природа; натюрморт (фр.).

♦ L'explosion de Février… — Февральский взрыв сослужил свою благую службу миру тем, что заставил рухнуть до основания всю постройку иллюзий, за которой скрывали реальность. — «Россия и революция» (фр.).

♦ Faites un peu de vie autour de moi — устройте хоть немного жизни вокруг меня (фр.).

♦ Nenikeas, o Gelaio! — Ты победил, о Гелай (греч.).

♦ Tractatus politicus — политический трактат (лат.).

♦ Études historiques — исторические штудии (фр.).

♦ Deh, parla basso! — Эй, говори потише (ит.; начало цитируемого выше четверостишия Микеланджело).

♦ Symphonia heroïca — героическая симфония (лат.).

♦ Tout cela me fait l'effet d'une rêve — Все это оставляет ощущение сна (фр.).

♦ «Chartreuse de Parme» — «Пармская обитель», «Rouge et Noir» — «Красное и черное» (фр.).

♦ Der Krieg ist erklärt — Война объявлена (нем.).

♦ Pas un pouce de notre terrain, pas une pierre de nos forteresses! — Ни пяди нашей земли, ни камня наших крепостей! (фр.).

♦ «Kunstwerk der Zukunft» — «Художественное произведение будущего» (нем.).

♦ Indépendance Belge — независимость Бельгии (фр.).

♦ Paris muss bombardiert werden — Париж надо подвергнуть бомбардировке (нем.).

♦ Sarmatische Thier, slavischer Koth, sarmatischer Schmutz — сарматское животное, славянское дерьмо, сарматская гадость (нем.).

♦ Gentilhomme et honnête homme — дворянин и честный человек (фр.).

♦ En badaud — как зевака (фр.).

♦ Voilà un livre incendiaire — вот зажигательная книга (фр.).

♦ Den politischen Pathos — политического пафоса (фр.).

♦ Scène rustique, fable champêtre, paysannerie, Dorfgeschichte — деревенская сцена, сельская побасенка, пьеса из крестьянской жизни, деревенская история (фр. и нем.).

♦ Rendre les impressions… — передавать наиболее тонкие, наиболее летучие впечатления в ясной, четкой, доходчивой манере и уметь обрисовывать все — вплоть до запахов и малейших шорохов (фр.).

♦ a la Teniers — в духе Тенирса (фр.).

♦ «Coeur simple» — в традиционном переводе «Простая душа» (фр.).

♦ «Bête humaine» — «Человек-зверь» (фр.).

♦ «La Terre» — «Земля» (фр.).

♦ «Bel Ami» — «Милый друг» (фр.).

♦ «Une vie» — «Жизнь» (фр.).

♦ Rien de plus cher que la chanson grise, / Ou l'indécis au précis se joint… — Нет ничего более драгоценного, чем пьяная песенка, где неопределенное смешивается с ясным (фр.)

♦ Esprit gaulois — галльский дух (фр.).

♦ Je tiens la critique… — Я считаю критику самым характерным признаком, по которому различаются истинно интеллектуальные возрасты… Я считаю ее одной из самых благородных ветвей, которыми украсилось в прошлом сезоне одряхлевшее древо литературы. Анатоль Франс — «Литературная жизнь», II (фр.).

♦ Pompadour! Ton crayon divin… — Помпадур! Твой божественный карандаш / Обрисовал бы твое лицо. / Никогда доселе более прелестная рука / Не смогла сотворить ничего более прекрасного (фр.).

♦ Imitons de Marot l'élégant badinage — Попытаемся подражать элегантной болтовне Маро (фр.).

♦ C'est ici Madame du Tort… — Вот она, мадам дю Тор. / Кто ее видит и при этом не влюбляется, тот неправ. / Но тот, кто ее слышит и не впадает в обожание, / Тот неправ во сто раз сильней (фр.).

♦ Le madrigal plus simple… — Мадригал, самый простой и, в свою очередь, самый благородный, / Дышит нежностью,

мягкостью и любовью (фр.).

♦ Une rose d'automne est plus qu'une autre exquise — Осенняя роза изысканней всех прочих (фр.).

♦ Reimspielereien — игра рифмами (нем.).

♦ «Mémoires sur la versification française» — «Заметки о французском стихосложении» (фр.).

♦ Tempo di valso — темп вальса, tempo di mazurca — темп мазурки (ит.).

♦ Amorem canat aetas prima — О любви пусть поет юный возраст (лат.). Sed alia tempora — Но времена иные (лат.). Reveillez-vous, belle endormie — Вставайте же, уснувшая красавица! (фр.). Qu'écrivez-vous sur ces tablettes? — Что вы пишете на этих листах? (фр.). Pour Yorick! — Бедный Йорик! (англ.). Idol mio! — Мой кумир (ит.).

♦ «Principes de la philosophie de l'histoire» — «Основания философии истории» (фр.).

♦ Le vers iambique… — Ямбический стих — это тот, что наиболее приближается к прозе, а ямб — размер быстрый, как о том сказал Гораций (фр.).

♦ Causerie — непринужденный разговор (фр.).

♦ Rajeunir le doux sonnet en France — возродить сладостный сонет во Франции (фр.).

♦ «Médailles d'argile» — «Глиняные медали», «La cité des eaux» — «Город на водах» (фр.).

♦ «Soir de bataille» — «Вечер в день сражения» (фр.).

♦ Sur le ciel enflammé l'Imperator sanglant — На фоне пламенеющего неба окровавленный Император (фр.).

♦ Ni qu'un mot déjà mit osa s'y remontrer — И чтобы уже использованное слово не тщилось туда проникнуть (фр.).

♦ Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité! — Великий Боже, твои приговоры исполнены справедливости (фр.).

♦ Doris qui sait qu'aux vers… — Дорис, которая знает, что я нахожу удовольствие в стихах, / Требует от меня сонета — и это приводит меня в отчаяние… (фр.).

♦ Defendit qu'un vers faible… — Он требует, чтобы слабый стих не знал туда дороги. / И чтобы уже использованное слово не тщилось туда проникнуть (фр.).

♦ C'est palpitant comme la gazette d'hier — это волнует, как вчерашняя газета (фр.).

♦ Surtouts de table — настольные вазы (фр.).

♦ Critique d'art — художественная критика (фр.).

♦ Lo maestro e l'autore — учитель и вожатый (ит.).

♦ Nulla dies sine linea — Ни дня без строчки (лат.).

♦ Weihnachtsbaum — рождественская елка (нем.).

♦ «Dichtung und Wahrheit» — «Поэзия и правда» (нем.).

♦ Écarté — экарте, pour varier — ради разнообразия (фр.).

♦ «Duels célèbres» — «Знаменитые дуэли» (фр.).

♦ C'est la faute à Voltaire — виноват Вольтер (фр.).

♦ Narré rapide — рассказанное быстро (фр.).

♦ Amores — здесь: истории любви (лат.).

♦ Élégant dans ses écrits — элегантный в своих писаниях, inclinations toutes tiers-ètat — навязчивую склонность к третьему сословию (фр.).

♦ Épistoliers — авторы пространных писем, предназначенных для публикации, романов в стихах (фр.).

♦ Calembour! reconnais tu le sang? — Каламбур? А кровь ты заметил? (фр.).

♦ Qu'est ce que le sentiment? Un supplement du tempérament — Что есть чувство? Дополнение к темпераменту (фр.).

♦ Pauvre France! Malheureuse patrie! — Бедная Франция! Несчастная родина! (фр.).

♦ …Lesquels ont par ces présentes certifié et attesté… — кои присутствующие засвидетельствовали и подтвердили для важных лиц, к коим он сам принадлежит, согласно чему г-н Жорж де Геккерен холост и прежде никак не был связан узами брака (фр.).

♦ Mes antécédents — мое прошлое (фр.). Les révélations — откровения (фр.).

♦ Wanderjahre — годы странствий (нем.).

♦ Odessa par Richelieu / Est d'origine française — Одесса стараньями Ришелье / Стала французским городом (фр.).

♦ Contini con diversi vini — обеды с разнообразными винами (ит.).

...Сейчас, когда исторический документ все чаще призывается на замену писательской выдумке, предлагаем серию увлекательных книг, жанр которых беллетристика плюс наука или, возможно, биографический роман...



ISBN 5-7784-0139-6

АГРАФ

ЦЕХ ПЕРА

Л.П.Гроссман

АГРАФ

notes

Примечания

1

Гроссман Л. П. Метод и стиль, см. настоящее издание (далее ссылки на эту статью даются в тексте предисловия).

2

Ср.: «Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера — на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших твердынях познания, на самом существе вещей» (Гете И. В. Простое подражание природе, манера, стиль // Собр. соч.: В 10-ти т., М., 1980).

3

Статья «Тютчев и сумерки династий» (см. настоящее издание).

4

Доходящие до нас сведения о работе европейской литературной науки за последние годы свидетельствуют, что основное направление здесь сводится к изучению художников слова в цельном и полном охвате их творчества. Вот почему наряду со специальными исследованиями по стиху того или иного поэта, в подавляющем большинстве выходят работы, глубоко захватывающие духовную структуру словесного искусства. Таковы в Италии работы Бенедетто Кроче «Поэзия Данте», «Ариост, Шекспир и Корнель», книга о Стендале, работа Джузеппе Джильи «Бальзак в Италии», книга Пассерини «Il ritratto di Dante», в Германии работа Стефана Цвейга о французской поэтессе Дэборд-Вальмор, Эрнста Кассирера «Идея и форма» (о Гете, Шиллере, Гельдерлине, Клейсте); в Англии — исследования о Свифте, Верлене, новая биография Гете, работа о «Данте в Англии»; во Франции такие исследования, как «Французские писатели в Голландии», «Альфред де Виньи и Фридрих II», «Itineraire intellectuel» (о Шарле Пеги) и мног. др.

5

Соч. Пушкина, изд. Академии наук. Переписка. I, 83. В следующем году в новом черновике письма к тому же корреспонденту Пушкин возвращается к этому отзыву: «Никто более меня не любит прелестного André Chénier. Но он из классиков классик — от него так и несет древней греческой поэзией». (123).

6

Правдивость пушкинского отзыва санкционировал впоследствии знаменитый сонетист Жозэ Мария де Эредиа, много проработавший над рукописями Шенье для критического издания его буколик. «В своих стихах, отмеченных такою новизною, он сосредоточил сущность античности и навсегда охватил ее благоуханием французскую лирику». Так ранний отзыв Пушкина через восемь десятилетий освящается авторитетом одного из самых замечательных поэтов и эрудитов конца столетия. *J.M. de Hérédia* «Le Manuscrit des Bucoliques». Предисловие к изд. стихотв. Шенье — Maison du Livre, 1906.

7

Трудно согласиться с мнением академического издания сочинений Пушкина (VI, 184), что этот «перевод почти дословно верен подлиннику». Сближение этого отрывка с фрагментом Шенье было сделано впервые П. О. Морозовым (Соч. Пушкина, I, 339; Венгеров II, 614).

8

Несколько произвольный и едва ли правильный комментарий к «Музе» дает С. Любомудров («Античные мотивы в поэзии Пушкина», 1901, с. 24 — см. Соч. Пушкина, ак. изд., II, прим. 23). По словам исследователя, при переделке Пушкин заменяет какого-то неизвестного учителя французского оригинала грациозным образом Музы, и пьеса оживает. Что рисует нам Шенье? Тесная комната, пюпитр с нотами, играющий учитель, прилежный ученик; как это все прозаично, как это все пригляделось! «У Пушкина — это урок Моцарта, подобно тому, как в пьесе Шенье — урок Сальери»… Но в стихотворении Шенье нет решительно никаких упоминаний «тесной комнаты, пюпитра с нотами», ни даже отдаленных оснований предполагать их; и, конечно, представившийся здесь исследователю образ музикуса в длиннополом сюртуке и стиль менцелевского «Концерта в Сан-Суси» не имеют ничего общего с антологическим фрагментом Шенье. Это один из его лучших отрывков в древнем роде, темой которого служит буколическая сценка античного мира; это не прозаичный, приглядевшийся — «будничный урок музыки конца 18 в.» (заметим, кстати, что Шенье менее всего склонен к такой жанровой живописи современного быта), а такой же фрагмент античной, как и прочие, идилии Шенье. Это не стиль менцелевского концерта, а полная свежести идиллическая картинка из древнего мира. «Сальеризма» здесь так же мало, как и «моцартизма» в пушкинской Музе. Имена композиторов 18 в., хотя бы и в философском отвлечении, нельзя примешивать к этим образцам антологического рода.

9

Впервые замечено Анненковым. (Соч. Пушкина, I, 312). Стих этот взят из XXV элегии Шенье (Венгеров, II, 547).

10

Это совпадение отмечено Юрием Верховским в его очерке «Пушкин и Шенье». Соч. Пушкина, ред. Венгерова. II, 581–584.

11

П. Е. Щеголев. Пушкин, 291–292.

12

Уже в классическую эпоху старый александриец подвергался некоторым изменениям. Наиболее утонченные поэты той поры — Расин и Лафонтен — действительно позволяли себе обращаться свободно с этим неподвижным и строгим стихом. Они ввели в него ряд новшеств, признанных только романтиками. Но сферу применения этих свобод они сами ограничили: Расин пользовался разбитыми александрийцами преимущественно для комедий, стремясь придать своему стиху прозаичность и юмор разговорной речи; Лафонтен ввел свой освобожденный alexandrin в басню и сказку. Во всех остальных случаях классический стих сохранял все строгие свойства, предписанные Буало, и отступления от них нужно рассматривать как поэтические вольности.

13

Брюсов отмечает, что Пушкин в 20-х годах всего охотнее применял александрийский стих к стихотворениям антологическим: «В этом должно видеть влияние стиха Андре Шенье, которым Пушкин в те годы увлекался» (*Валерий Брюсов.* Стихотворная техника Пушкина. Соч. Пушкина, ред. Венгеров, VI).

Влад. Эрн. «Философия Джоберти», с. 262–263.

15

Идеям Жозефа де Местра суждено было щедро оплодотворить русскую историко-философскую мысль. Безусловно установлено его влияние на Чаадаева. Остается еще установить его роль в нарождении убеждений Тютчева, Достоевского, Владимира Соловьева. «Три разговора», например, написаны под несомненным впечатлением «Петербургских вечеров».

16

Катков в некрологе Тютчева пишет: «Общество было для него необходимостью; он постоянно был в людях. Но он также постоянно умел быть один и в шумной толпе. Он обильно принимал впечатления извне, но они подчинялись течению его мысли. В разговорах, возникавших случайно, он поражал яркими просветами разумения, которые вдруг озаряли целые горизонты. Речь его оживлялась, сыпала искрами. Выражения, удивительные по меткости, остроумию и нередко глубине, порождавшие мгновенно ряд ярких мыслей и новых настроений в слушателях, вырывались у него так неожиданно, так внезапно, так добровольно. Душа его отзывалась на все». (*Русский Вестник*, 1873 г., кн. VI–II, с. 835).

17

Язык Стендаля представляет любопытный пример влияния войны на литературный стиль. Военный опыт, излечивающий от всех иллюзий, совершенно избавил слог Стендаля от претензий на красоту и сообщил ему точность и простоту военного донесения или гражданского уложения. Он утверждал, что для окончательной выделки своего стиля он ежедневно читает свод законов. Отсюда специфические стендалевские приемы описаний: «Есть четыре рода любви: 1) любовь-страсть; 2) любовь-вкус; 3) любовь физическая; 4) любовь-тщеславие». Или: «Есть семь эпох любви: 1) восхищение; 2) предчувствие наслаждения; 3) надежда» и т. д. Вероятно, под его влиянием Толстой разбивает на рубрики свои описания: «Есть три рода любви: 1) любовь красивая; 2) любовь самоотверженная и 3) любовь деятельная» («Юность»). Такова же классификация по типам русских солдат в «Рубке леса». «Главные эти типы с их многими подразделениями и соединениями следующие: 1) покорных; 2) начальствующих и отчаянных. Покорные подразделяются на: a) покорных хладнокровных, b) покорных хлопотливых. Начальствующие подразделяются на: a) начальствующих суровых и b) начальствующих политичных» и т. д.

18

Paul Boyer. Le Temps, 28 août, 1901. — *П. Бирюков.* «Л. Н. Толстой». Т. I, с. 270, *La Revue,* 1911 août.

19

«Нечто о Шиллере». *Время*, 1861 г., II. Критич. обозр., с. 13. Заметка эта принадлежит Страхову, но последний абзац («Вообще многие поэты…» и пр.) приписан к ней Достоевским. Она перепечатана в «Критических статьях» Страхова (т. II, с. 251) с указанием на авторство Достоевского.

О степени его интереса к старой европейской живописи можно сулить по следующему его свидетельству: «Лет десять назад я приехал в Дрезден и на другой же день, выйдя из отеля, прямо отправился в картинную галерею».

21

Замечательно, что Мейербером восхищался и один из первых наших вагнерианцев, близкий друг и сотрудник Достоевского, Аполлон Григорьев: «Мейербера и Мендельсона, как вы знаете, я страстно люблю, — пишет он из Флоренции. — В Пальяно ревут и орут „Гугенотов“, и все жидовски-сатанинское, что есть в музыке великого маэстро, выступает так рельефно, что сердце бьется и жилы на висках напрягаются. Меня пятый раз бьет лихорадка — от четвертого до конца пятого. Это вещь ужасная, с ее фанатиками, с ее любовью на краю бездны, с ее венчанием под ножами и ружейным огнем». (*Эпоха.* 1865 г., II, 157).

22

Сближение Достоевского с импрессионистами стало обычным явлением в новейшей художественной критике. Сравнивая творческие приемы Сезанна и Достоевского, Мейер-Греффе отмечает их общую способность творить новые символы из отрывочных ходов мысли или из контрастов красочных пятен. Он признает их общей творческой атмосферой страсть, но не как средство прежних художников слова и кисти, а как самоцель, раскрывающую сущность нового героизма и новой мистики.

Время, 1862 г., март, с. 182.

Время, 1862 г., кн. 3, 7; 1863 г., кн. 2; *Эпоха*, 1864 г., кн. 5, 6, 7, 8, 12; *Гражданин*, 1873 г., с. 30, 395, 1148, 1181.

25

Достоевский не называет имени профессора, произнесшего эту фразу, но восклицание это стало в 1870 г. распространенным лозунгом среди немецких ученых, проф. Иегер (Jäger), например, заявил: «Нравственность засчитает новую победу, когда Париж будет разрушен». См.: Faguet «Le pacifisme», p. 147.

Таковы, например, в различных отделах *Гражданина* заметки: «Полиция и народное образование в Берлине, Вене и С.-Петербурге», «Часовой и наследник престола» и др. В одной из передовиц император Вильгельм I характеризуется, как огромная историческая личность, как «человек, опирающий свои действия на твердые нравственные начала и высокие идеи христианства и патриотизма». «Нам, русским, которые вечно всем недовольны, — говорится в другой статье, — можно поучиться у нынешних немцев умению уважать существующее и понимать его смысл» (*Гражданин*, 1873 г., №№ 2, 3, 15–16, 39, с. 49, 82, 1055).

Вот какие соображения убеждают нас в принадлежности этой анонимной заметки перу Достоевского. Почти все редакционные заявления *Гражданина* за 1873 г., по своему тону и слогу, не оставляют сомнений в том, что они написаны его ответственным редактором. Таким образом, эти непосредственные обращения редакции к читателям почти всегда брал на себя Достоевский. В приведенной заметке имеются также типичные для его языка обороты, подтверждающие наше предположение: таковы, например, следующие выражения: «восторженное состояние оплодотворит многие души»; «выйти из положения школьников и избежать презрения»; «задатки крепкой, многообещающей жизни» и пр. Язык заметки отличается тем напряжением, которое сказывается в склонности к некоторой гиперболизации выражений — к превосходным степеням, усилениям, логическим подчеркиваниям: «сильнейшее влияние», «самая вершина политического положения», «самые высокие стремления» и пр. Обращает на себя внимание частое употребление обычного в публицистике Достоевского эпитета *существенный.* В сравнительно короткой статье он встречается три раза: «существенная сторона дела», «существенная важность», «существенный вопрос».

Но, помимо данных стиля, имеются и внутренние указания на авторство Достоевского. Такие фразы, как: «нужно обратиться к духовной жизни народа, ибо народ держится не войском и живет не хлебом и мануфактурами, а теми идеями, которыми питаются его сердца и души»; или: «немцы, которые бывало смотрели на англичан и французов почти с такою же завистью, с какой лакей смотрит на знатного барина, теперь уже не имеют причины завидовать», — такие фразы и словесно и идейно, несомненно, вполне соответствуют тогдашним писаниям Достоевского.

Наконец, две фразы этой заметки почти буквально повторяются в «Дневнике писателя». В заметке говорится: «Начиная с тридцатилетней войны, немцев только били, все били, даже турки, и вдруг — немцы побили первую в мире по своей воинственности нацию». В «Дневнике писателя» Достоевский пишет о франко-прусской войне: «народ, необыкновенно редко побеждавший, но зато до странности часто побеждаемый, — этот народ вдруг победил такого врага, который почти всех всегда побеждал». (Соч., изд. Маркса, XI, с. 187). В заметке: «Нельзя не согласиться, что не только немцы знают, чем следует гордиться, но что у них есть чем гордиться». В «Дневнике писателя»: «Народ

этот даже слишком многим может похвалиться, даже в сравнении с какими бы то ни было нациями» (X, с. 243). Если принять во внимание, что «Дневник писателя» приводит эти положения почти в той же форме через три и через четыре года после *Гражданина* («Дневник писателя», 1876 и 1877 гг.), станет невозможным предположение, что Достоевский повторяет здесь запомнившиеся ему чужие мысли. Ясно, что в обоих случаях он высказывает свое установившееся по данному вопросу убеждение.

28

Возможно, что Достоевский видел Бисмарка. В 1873 г., в год редактирования *Гражданина* Достоевским, состоялось торжественное посещение Петербурга Вильгельмом I, во главе свиты которого находились Бисмарк и Мольтке. Журнал Достоевского уделяет особенное внимание германскому канцлеру: «Вслед за членами императорской фамилии шли фельдмаршал Мольтке и Берг, за ними канцлер князь Бисмарк, в своем белом кирасирском мундире с андреевскою лентою через плечо», — описывает *Гражданин* церемонию дворцового приема. — «Что делает свита в промежутках между официальными появлениями? — спрашивает один из следующих номеров *Гражданина.* — Князь Бисмарк занимается делами, ездит по гостиным, от времени до времени садится в общественный дилижанс и гуляет en badaud, прислушиваясь к говору толпы: князь Бисмарк говорит немного и хорошо понимает по-русски». Наконец, в одном из следующих номеров сообщается о визите, который князь Бисмарк сделал пастору Мазингу, единственному из всех пасторов Петербурга, произносящему свои проповеди по-русски. *Гражданин*, 1873 г., №№ 17, 18, с. 496, 498, 532.

29

Сам Тургенев прекрасна выразил это в одном из писем к графине Ламберт. «В человеческой жизни есть мгновенья перелома, мгновенья, в которые прошедшее умирает и зарождается нечто новое. Горе тому, кто не умеет их чувствовать, — и либо упорно придерживается мертвого прошедшего, либо до времени хочет вызвать к жизни то, что еще не созрело». (Письмо VI от 3/15 ноября 1857 г. *И. С. Тургенев.* Письма к гр. Е. Е. Ламберт. М., 1915, 16. — Ср. также: *Ю. Николаев.* Тургенев, 1894, с.95).

Полное собр. соч. И. С. Тургенева, СПб., 1911 (изд. 5-е, Глазунова), 51. Последующие цитаты приводятся по этому изданию.

31

Литературные и житейские воспоминания. Соч. X, 42.

32

Письма С.Т., К. С. и И. С. Аксаковых к И. С. Тургеневу (1851–1852). «Русское Обозрение», 1891, VIII, 476.

«Русская Старина», 1883 г., X, 214.

34

В интересных «Воспоминаниях Е. М. Феоктистова», особенно близкого к Тургеневу в начале 50-х годов, находим ряд существенных свидетельств о коренной «аполитичности» писателя вместе с любопытной оценкой «Записок охотника»: — «Зная его (Тургенева) очень близко, я мог заметить, что не политические ереси, а только ереси в области искусства заставляли его выходить из себя…» Тургенев говорил о Цицероне: «Он родился быть литератором, а *политика для литератора* — яд». Заявление Тургенева о данной им «Аннибаловой клятве» Феоктистов считает «довольно странным в устах Ивана Сергеевича»: «Уж конечно никогда Тургенев борьбу с крепостным нравом задачей для себя не ставил». Затронув в своих «Записках охотника» обычную для того времени литературную тему, «Тургенев более чем кто-либо производил впечатление на читателей, но это потому, что он был неизмеримо талантливее других: никогда, однако, несмотря на Аннибалову клятву, он не увлекался тенденцией, не жертвовал для нее требованиями искусства, ибо был исключительно художником и всякого рода политические стремления и цели были ему совершенно чужды. Среди тогдашнего избранного кружка не встречал я человека, который, по самой натуре своей, был бы так мало склонен заниматься политикой, как Тургенев, и он сам сознавался в этом. „Для меня, главным образом, интересно не *что, а как и кто*“ — вот фраза, которую беспрерывно приходилось слышать от него близким ему лицам» и проч. — Из воспоминаний Е. М. Феоктистова. С предисловием и объяснениями Б. Л. Модзалевского. «Тургеневский сборник», под ред. *А. Ф. Кони.* СПб. 1921, с. 175, 181, 187.

«П. В. Анненков и его друзья», 553.

П. В. Анненков. «Литературные воспоминания». СПб., 1909, 470.

37

И. А. Гончаров. «Необыкновенная история», 115.

38

Письмо к гр. С. А. Толстой. «Вестник Европы», 1908. I, 211.

39

И. С. Тургенев. Письма к г-же Виардо и его французским друзьям. М., 1900, с. 18, 26, 29, 37, 73.

Соч., 1911. X 20.

41

Письмо к Полине Виардо 17/5 января 1848 г.

42

Как отмечает автор небольшого экскурса «Теньер в русской литературе», это имя привлекается у нас в первой половине столетия для определения характера писателя, «реального по направлению, бытового по содержанию». Еще Нарежный получает у нас прозвание «русского Теньера», впоследствии Н. Ковалевский в рассказе «Гоголь в Малороссии» (в «Пантеоне», ред. Ф. Кони 1841, ч. I, 16–29) обращается к имени фламандского художника для характеристики своей темы, а Белинский обозначает именами Рафаэля и Теньера два противоположные полюса художественного восприятия жизни («Ответ Москвитянину»). В духе теньеровской живописи изображают крестьянскую жизнь Григорович, Даль, Слепушкин, Ф. Н. Глинка, даже Кольцов. Теньер становится символом реализма в русской литературе и в таком смысле имя его доживает до 40-х гг. См. о нем также «Отечественные Записки» 1821 г., XII; «Литературная газета», 1831, № 32. — *Вл. Данилов.* Мелочи литературного прошлого. «Русский Архив»; 1915, I, 164–168.

43

Сближая «Записки охотника» с Шварцвальдскими рассказами Ауэрбаха, *А. Е. Грузинский* отмечает здесь некоторую близость в литературной манере, сходство в приемах стиля. Так начало рассказов «Татьяна Борисовна и ее племянник» или «Ермолай и Мельничиха», где автор вступает в прямое общение с читателем, приглашая его к совместному наблюдению, сильно напоминает начало ауэрбаховского рассказа «Брози и Мони», где применен тот же прием. (*А. Е. Грузинский* «И. С. Тургенев». М., 1918, с. 87–88).

Соч., I, 341, 359–361.

Другой пример такого же композиционного развертывания имеем в истории текста «Двух приятелей». В первой редакции (1853) смерть Вязовнина изображена в трех строках: «…вдруг у него закружилась голова и он упал в море. Пароход тотчас остановили, спустили лодки, но Вязовнин исчез навеки». Через шестнадцать лет, в окончательной редакции повести (1869) необходимая в композиционных целях смерть героя развертывается в пространный драматический эпизод с целым рядом новых лиц (m-elle Жюли, капитан Лебеф, лейтенант Барбишон, Лекок и Пиношэ) на фоне парижских бульваров, ресторанов, Шато де Флера и Венсенского леса, где и происходит фатальный поединок на шпагах.

46

Письма Тургенева к его немецким друзьям. «Вестник Европы», 1909, III, 267–268.

47

Письмо И. С. Тургенева к доктору И. Ф. Миницкому. «Вестник Европы», 1909, VIII, 631, 633.

48

Письма к Виардо, 49.

49

Письма, I, 48. 207, 404.

Письма, 197, 286; IV, 242, 256, 414, 502.

Письма, IV, 327, 420, 484, 507.

Из отдельных совпадений Мопассана и Чехова отметим монолог Тригорина о трагизме писательской судьбы («ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую»)… Он находится полностью у Мопассана: «Мы без конца анализируем против собственной воли сердца и лица, жесты и выражения, и даже в страданиях делаем о них заметку и классифицируем в своей памяти»… (Sur l’eau, 108).

53

Речь в Российской Академии художественных наук в день празднования 50-летия Валерия Брюсова.

54

Серг. Соловьев. Воспоминания об Александре Блоке. «Письма Блока». Л., 1925, с. 38.

55

В новой книге М. А. Бекетовой «Александр Блок и его мать» имеется указание, что в «Признаниях», заполненных 21 июня (3 июля) 1897 г., Пушкин упоминается Блоком дважды в ответах на вопросы о его любимых русских поэтах и прозаиках. В том же 1897 г. он выставляет эпиграфом к своему переводу 1-й песни «Энеиды» пушкинский стих: «Люблю с моим Мароном»…

В цитированных выше «воспоминаниях» С. М. Соловьева имеются следующие указания на интерес Блока к Пушкину. На тетради стихов конца 90-х годов автор «Прекрасной Дамы» надписал в виде эпиграфа:

Он имел одно виденье…

В одном письме 1903 г. он цитирует Сонет («Суровый Дант не презирал сонета»). Летом 1911 г. «Блок предавался онегинскому сплину, говорил, что Пушкина всю жизнь рвало от скуки, что Пушкин ему особенно близок своей мрачной хандрой».

Перелом этот был правильно отмечен еще в 1908 году Модестом Гофманом: «Снежной маской что-то завершилось… Закончился первый период творчества Блока — романтический… И в спокойных, строгих, простых и величавых белых стихах „Вольные мысли“ Блок всходит на те вершины поэзии, где душа его роднится с душою Пушкина… Как странно и магически действует эта ясность тишины после снежных метелей и истерических криков!»

58

См.: *Paul Stapfer* «Dernières variations sur mes vieux thèmes». P., 1914. — *G. Larroumet* «Marivaux». P., 1910. — *Brunet* «Création et critique», «Mercure de France», 1924 (№ 622).

59

Письмо к издателю [«Современника»], Атеней, 1924, I–II.

Весьма примечательно, что наша музыкальная критика строилась по образцам литературной, воспринимая ее традиции, формы и стиль. Интересны наблюдения в этой области Л. Л. Сабанеева: «Белинский, пользовавшийся в интеллигентных кругах 40-х и последующих годов непререкаемым влиянием как художественный мыслитель и критик, повлиял на русскую музыкальную критику, которая в эту самую эпоху впервые создавалась, повлиял на музыкальную эстетику в том смысле, что в нее невольно (и из подражания) перенесены были эстетические установки, сделанные в литературе Белинским, „по образцу и подобию“ его литературной критики. Даже самый *слог Серова* — подражание Белинскому, даже в недостатках он копирует „отца русской критики“. Но главный центр — не в этом, а в перенесении в музыку типа художественного анализа, установленного Белинским, и его эстетических предпосылок… Серов вышел из Белинского, вышел целиком и вполне, а ведь из *Серова* вышла вся музыкальная критика позднейших эпох, почти вплоть до наших дней, когда, наконец, в свои права вступает *музыкальный* анализ, и не только в музыке, но и в литературе». *Л. Сабанеев.* «Белинский и музыка». Сб. «Венок Белинскому», под ред. Н. К. Пиксанова, 107–108.

61

Оно дошло до нас в известном изложении Достоевского: «Однажды, разговаривая с покойным Герценом, я очень хвалил ему одно его сочинение — „С того берега“… Эта книга написана в форме разговора двух лиц, Герцена и его оппонента. — „И мне особенно нравится, заметил я между прочим, что ваш оппонент тоже очень умен. Согласитесь, что вас во многих случаях ставит к стене“. — „Да ведь в том-то и вся штука, — засмеялся Герцен. — Я вам расскажу анекдот. Раз, когда я был в Петербурге, затащил меня к себе Белинский и усадил слушать свою статью, которую горячо писал: „Разговор между господином А. и господином Б“. В этой статье господин А., т. е., разумеется, сам Белинский — выставлен очень умным, а господин Б., его оппонент, поплоше. Когда он кончил, то с лихорадочным ожиданием спросил меня: — „Ну, что, как ты думаешь?“ — „Да хорошо-то, хорошо, и видно, что ты очень умен, но охота тебе была с таким дураком свое время терять“. Белинский бросился на диван лицом в подушки, и закричал, смеясь что есть мочи: — „Зарезал! Зарезал!““» («Дневник писателя», 1873).

Об этой смене жанров говорит в своем известном курсе Брюнетьер:

«Мы будем изучить, как один жанр перерождается в другой; и для этого я попробую показать вам, как в истории нашей литературы под влиянием различных внешних и внутренних влияний кафедральное красноречие XVII века в нашу эпоху превратилось в лирику Ламартина, Гюго, Виньи или Мюссе». Brunetière. L'évolution des genres, P., 1890, p. 13.

Интересен первый вариант (1825).

И романтическую даль,
И увядающие розы…

Перевод С. В. Шервинского.

В одном стихе 1833 г. отмечена вся условность вырождающегося жанра:

Кропая сильному вельможе мадригалы.

Заметим, что Пушкин определял термином «мадригал» подчас фрагмент поэмы, строфу или иной отрывок. — «Ты увидишь в разговоре поэта и книгопродавца мадригал кн. Шаликову», — пишет он Вяземскому в 1825 году.

Полторацкий. Материалы для словаря русских писателей. Т. I, вып. I. Переводчики Вольтера. М., 1858.

Пушкин обычно не делал существенного различия между терминами *строфа, куплет и станса.* Так, основную ритмическую группу в «Евгении Онегине» он чаще всего называет строфой как в самом романе, так и в примечаниях к нему и в своих письмах: «… строфа, слагаемая мной» (I, 40); «…в строфах небрежных» (VIII, 49); «…речь веду в своих строфах» (V, 36); «…я строфы первые читал» (VIII, 41; см. также IV, 35 и др.). В письме к Дельвигу он пользуется строфическим признаком и для характеристики всего процесса написания романа: «Здесь думают, что я приехал *набирать строфы в Онегина*…» (ноябрь 1828 г.). Тот же термин мы неоднократно встречаем и в примечаниях, предисловиях и заметках о романе. Но иногда Пушкин определяет онегинскую строфу термином *куплет*: …Готов поместить в честь его (драматурга Хмельницкого) целый куплет в 1-ю песнь Онегина (письмо Л. С. Пушкину, 1825 г., нач. апреля). Иногда строфа называется Пушкиным *стансою*: «…Вся станса недостойна вашего пера» — пишет он Великопольскому по поводу одной сатирической строфы (апр. 1828 г.). Мы для удобства сохраняем пушкинскую терминологию, не считаясь с легкими оттенками различия в этих трех терминах.

Возможны и некоторые другие комбинации рифмовки с переставкой мужских и женских рифм — но не создание нового принципа.

О перерождении рефрена в обычный и разнообразный конец строфы и общей гармонизации коды и Strophengrundstock'a см. *E. Stenge* «Der Strophenausgang in den ältesten französ. Balladen», Ztc. Spr. Lit. 1896, XVIII, 85–14., см. также его же «Romanische Verslehre», Gröbers Grundriss, 1893, II, 1 — 96.

71

О нем см. *В. Жирмунский* «Композиция лирических стихотворений», с. 17.

В ссылках мы обозначаем всюду для упрощения римской цифрой главу, арабской — строфу. Ссылки имеют в виду Якушкинское издание романа: *«Евгений Онегин»*. Роман в стихах А. С. Пушкина. Издание Общества любителей российской словесности при императорском Московском университете, под редакцией *В. Якушкина.* Москва, 1837, с. 306. В некоторых случаях мы пользовались дополнительно одним из последних изданий романа под ред. *М. Л. Гофмана.* Гос. изд. Пб., 1919.

Такое деление имеет в виду *М. Л. Гофман*, различая в онегинской строфе три четверостишия и одно заключительное двустишие. «Евгений Онегин». Гос. Изд., Пб., 1919, с. 11.

Вот результаты статистического подсчета строф для определения общего количества терцетных нисходящих (строфы пропущенные, хотя бы и обозначенные цифрой, и неоконченные в расчет не принимались). Глава I — 18 строф на 54, гл. II — 11 на 40, гл. III — 16 на 40, гл. IV — 13 на 43, гл. V — 21 на 43, гл. VI — 11 на 46, гл. VII — 20 на 52, гл. VIII — 12 на 49. В итоге на общее количество 367 строф 122 строфы имеют в Abgesang'е сечение 3 + 3.

75

Повторение слова *ворожить* не нарушает принципа сонетной рифмовки; сонетная практика знает не мало случаев таких буквальных повторений слова вместо новой четвертой рифмы (см., напр., сонет *Брюсова* «Ассаргадон»). Для самого Пушкина это ни в какой мере не было нарушением принципа квартенарной рифмы: «При четвертой рифме он иногда позволяет себе повторять то же слово» — замечает Ф. Е. Корш (Op. cit 33). Рифмовка одинаковыми словами вообще не была чужда Пушкину.

Связь строфической структуры с рифмой теоретически обосновал и детально изучил на образцах старофранцузской поэзии *F. Orth:* «Ueber Reim und Strophenbau in der altfranzösisch. Lyrik». Cassel, 1882. — Вопросом об органической связи рифмы со строфой так же обстоятельно занялся впоследствии *N. Chatelain:* «Recherches sur le vers français au XV siècle. Rimes, mètres, strophes». P. 1908.

77

Последняя группа рифм приведена у Ф. Е. Корша — «Разбор вопроса о подлинности окончания „Русалки“ А. С. Пушкина», I, 25.

По замечанию *Ф. Е. Корша* (op. cit 20) в таких рифмах как: «я — меня, пою — люблю», происходит «созвучие смягченных согласных со стоящими в начале слога *и, я, ю,* т. е. иначе говоря, с их j». Валерий Брюсов также отмечает, что это звуки нотированные и j (йот), звучащий перед окончанием (ja, ju), как бы заменяет опорную согласную (*Валерий Брюсов* «Опыты». М., 1918, с. 187).

79

Эта рифма, осужденная самим Пушкиным («Из-за *чувства* выглядывает непременно *искусство*» — «Мысли на дороге», VII); встречается в «Евгении Онегине» не менее 6 раз: II, 9, 11; III, 24; IV, 12; VI, 26; в подготовительной строфе: «смешон, конечно, важный модник…»

См., напр., *M. Grammont.* «Petit traité de Versification française», 33. — *A. Dorchain* «L'art des vers», 12-e ed., 145.

E. Freymond. «Ueber den reichen Reim bei altfranz. Dichtern bis zum Anfang des XIV jhr.» — Ztr. Rom. Phil., VI, 1 — 36, 177–215.

82

Guy Valvor. «La rime; étude critique». «Revue contemporaine», 1855, III, 70–80.

83

Кюхельбекер. «Дневник». Р. Ст., 1875, т. XIII, с. 505.

Настоящая статья была сдана в печать летом 1922 г. и была набрана, когда вышла книга В. М. Жирмунского «Рифма, ее история и теория» (П., 1923), которую мы уже не могли использовать.

«Мелодика русского лирического стиха». «Опояз», Пб., 1922.

86

L'abbé Scoppa. «Vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la langue française», 1811 (3 vol., 564 + 68).

F. H. Castil-Blaze. «Noces de Figaro, traduction de Mozart. Introduction sur les vers lyriques», 1819. — Его же. «De l'opera en France». Avec «Essai sur le drame lyrique et sur les vers rythmiques», 2 vol., 1820.

Giuseppi Baini. «Saggio sopra l'identità de ritmi poetico e musicale», Florence, 1820.

89

Louis Bonaparte. «Mémoires sur la versification française et éssais divers», Florence, 1819.

L. Dubroca. «Traité da la prononciation des consonnes et des voyelles finales des mots français suivi de la prosodie de la langue française, exposée d'après une nouvelle méthode» etc., 1824 (c. 375). — Его же. «L'art de lire à haute voix, suivi d'un traité de la prosodie de la lange française», 1825.

91

«Теория русского стихосложения» сочинения *Алексея Кубарева,* г. Москва, 1837. Первоначально в «Атенее», 1828, IX и в «Московском Вестнике», 1829. ч. IV.

Б. Эйхенбаум, op. cit, 72.

93

Б. Эйхенбаум видит в этих строфах «характерную стилизацию напевного стиля» (op. cit, 74).

94

Здесь мы имеем довольно обычный в «Онегине» случай «звукового повтора» (на *нет*: «О Брента! нет»… причем созвучные слова стоят рядом и сливаются в одно созвучное целое. Другие довольно многочисленные случаи такой группировки согласных в «Евгении Онегине» приведены в статье *О. М. Брика,* «Звуковые повторы», *Поэтика:* 58–93.

95

М. Л. Гофман дает по автографу разночтение второй строки «*По* корде *резвых* кобылиц» (пропущенные строфы «Евгения Онегина», 146–147).

А. Н. Веселовский. «Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля». Собр. соч., I.

97

Стих из популярной песенки французского драматурга и поэта Dufresny (1648–1724). См. *Б. В. Томашевский* «Заметки о Пушкине», III. О куплете Трике. «Пушкин и его совр.», XXVIII, 67–70.

98

Барон А. А. Дельвиг. Три стихотворения. С объяснениями М. Л. Гофмана, «Радуга», альманах Пушкинского дома. Пб., 1922, стр. 44–49.

А. И. Малеин. «Н. Ф. Кошанский», сборник «Памяти Л. Н. Майкова», 201.

100

Пушкинские рукописи не дают прямых указаний на то, что эти наброски «образцы стихов Ленского» (М. Л. Гофман, пропущ. строфы «Евгения Онегина», 44), Но, по-видимому, старинная комментаторская традиция, определившая их в указанном смысле, не должна вызывать возражений.

101

Б. Л. Модзалевский. Библиотека А. С. Пушкина, 358.

Петрарка. Памятники мировой литературы. М., 1915, с. 237.

103

Приводим этот сонет в переводе С. В. Шервинского, любезно предоставившего нам рукопись своего стихотворения. В настоящее время оно помещено в его сборнике «Ронсар». М., 1926.

104

Приводим этот сонет в нашем переводе.

105

Вступительное слово к вечеру Анны Ахматовой в Москве в апреле 1924 г.

106

Вот что сообщила мне о последнем годе жизни Анны Григорьевны одна из ее близких родственниц. В конце мая 1917 г. А. Г. Достоевская оставила Петербург и уехала, как и в прежние годы, на свою кавказскую дачу, куда вскоре прибыли ее близкие родные. «В этом году, — сообщает мне моя корреспондентка, — работы по проведению железной дороги, соединяющей Туапсе с Адлером (и далее), дошли как раз до наших мест. Пласты гниющей почвы с мириадами комаров отравили этот до того благополучный в смысле малярии „уголок“. Почти все население дачи, в том числе и Анна Григорьевна, заболело малярией. По настоянию сына — Федора Фед. Достоевского, находящегося в то время на кавказских минеральных водах, Анна Григорьевна в сопровождении близких оставила это зараженное место. „Полубольные мы доехали до Туапсе, особенно тяжело было Анне Григорьевне — годы, волнения и уже некоторые лишения подорвали ее крепкий организм, и приступы малярии доводили ее до потери сознания, до полупараличного состояния“. Впрочем, через две недели Анна Григорьевна настолько поправилась, что смогла одна переехать в Ялту, попутчики ее проехали в другое место: позднее, зимою она даже думала вернуться в Петербург. „Утомление дорогою, вероятно, вновь пагубно отозвалось на Анне Григорьевне, и вскоре я получила ее письмо с известием о каких-то не то припадках малярии, от которых она, впрочем, оправилась совсем к декабрю 1917 г. Весною двинулись на юг немцы, — мы оказались отрезанными от Москвы, где находился Федор Федорович Достоевский, высылавший матери некоторые суммы. Анна Григорьевна оказалась буквально без копейки. Постоянно недоедавшая и питавшаяся впроголодь, она купила 1-го июня два фунта еще горячего хлеба и, вероятно, проголодавшись, их съела. В тот же день к вечеру у нее начались сильнейшие боли, и пришедший доктор нашел острое воспаление кишек. Ее знакомая докторша, узнав о болезни Анны Григорьевны, пригласила к ней сестру милосердия, которая и была при ней во все время болезни“. 5-го июня было написано письмо ближайшим родным о том, что положение больной становится опасным, но вследствие неисправности почты письмо пришло с значительным запозданием. 7-го Анна Григорьевна потеряла сознание и в сильнейших страданиях провела еще два дня, а 9-го в 11 час. утра она скончалась. Тело Анны Григорьевны было вынесено в склеп под церковь, где и находилось до приезда Ф. Ф. Достоевского. Анна Григорьевна похоронена недалеко от церкви». Так печально

в полном одиночестве, без близких и родных, почти в нищете скончалась на 73-м году жизни самая преданная подруга Достоевского, столько потрудившаяся для устройства счастливой жизни писателя и его посмертной славы.

Это заявление противоречит обычным указаниям мемуаристов на исключительно ночную работу Андреева. Очевидно, этот творческий режим установился не сразу и в раннем периоде совмещался с другим методом работы.

П. А. Висковатов, впоследствии профессор Юрьевского университета, биограф и издатель Лермонтова.

109

Речь в Государственной Академии художественных наук на вечере в память М. О. Гершензона 6 марта 1925 г.

110

И даже ранее: альманах «Сириус» вышел в последних числах декабря (цензурное разрешение: 7 июля 1826 г.), «Северная Звезда» вышла в июле 1829 г. См.: Синявский и Цявловский, «Пушкин в печати» — 38, 76.

Конечно, ни Полежаев, который в то время был студентом и едва достиг 21 года, ни Подолинский, которому было всего 20 лет, не были в 1826 г. известны как поэты.

112

В 20-е гг. за подписью *А.П.* были напечатаны следующие стихотворения Пушкина: «К прелестнице», «Журнальным приятелям», «Дориде», «Прозаик и поэт», «К Чаадаеву» («К чему холодные сомненья?»), «В чужбине свято наблюдаю», «Ex ungue leonem», «Не пой, красавица», «To Daw, Esqr», «Я не люблю альбомов модных» и др. Стихотворение «Уединение» («Приветствую тебя, пустынный уголок»), появившееся в 1825 г. в издании того же Бестужева-Рюмина, было подписано одной буквой: *П.* Стихотворение «На лире скромной, благородной» было подписано: *А. П-н,* и эпиграмма «Лук звенит, стрела трепещет» *Ал. П.*

113

Из революционной деятельности Пушкина Гофман признает только один факт: поэт «показывал в это время портрет студента Занда, убийцы Коцебу». К сожалению, этот единственный революционный акт Пушкина никогда не имел места. Пушкин, как достоверно известно, показывал своим соседям в театре портрет Лувеля, убийцы герцога Беррийского. Так и изобразил его современный сатирик:

Гимн Занду на устах,
В руке портрет Лувеля.

Но, может быть, М. Л. Гофман и здесь борется с традицией?

Это утверждение противоречит свидетельству Анненкова, что датировка стихотворений Пушкина, напечатанных в «Северной Звезде», сделана им на основании указаний современников, «знавших их при самом появлении».

115

«Фениксъ». 1922, I. 16.

Для нашей темы нам главным образом служили: *Ф. Ф. Вигель.* Записки, в 7 ч. М., 1891–92 (или новое издание под ред. Я. С. Штрайха. М., 1928). *С. Г. Волконский.* Записки. СПб., 1902. *И. П. Липранди.* Замечания на «Воспоминания» Ф. Ф. Вигеля. М., 1873. *Его же.* Заметка на статью «А. С. Пушкин в Южной России». «Русский архив». 1866, VIII, IX, X. *Его же.* Как был взят гор. Суассон 2 (14) февраля 1814 г. «Русский архив», 1868, VI. *И. А. Арсеньев.* Слово живое о неживых. «Ист. вестн.», 1887, XXVII–XXVIII. «Алфавит декабристов», под ред. Б. Л. Модзалевского и А. А. Сиверса. Восстание декабристов. Материалы. VIII, с. 343. *П. И. Бартенев.* Пушкин в Южной России. Мы использовали также известные воспоминания Вельтмана. В. П. Горчакова и ряд других работ самого Липранди или же мемуаров, писем и статей, на которые ссылаемся ниже.

117

Остаток библиотеки Липранди хранится в Туркестанской гос. библиотеке. См.: «Пушкин»: Статьи и материалы/Под ред. М. П. Алексеева, вып. III. с. 64 (Од., 1926).

«Москвитянин», 1850, № 7, отд. 1, с. 196–197.

119

Вспомним, что Сильвио жил «в бедной мазанке», где шла азартная карточная игра.

120

В некоторых изданиях стоят инициалы И. Л. П., но такая перестановка существенно дела не меняет.

121

«Русский архив», 1900, I. — На сходство инициалов рассказчика «Выстрела» и Липранди обратил мимоходом внимание Н. И. Черняев в своем этюде о «Выстреле». Поставив вопрос о том, не Липранди ли рассказал поэту фабулу этой повести, Черняев приходит к заключению, что прототипом Сильвио был грек Софиано или Софианос, известный гетерист, близко стоявший к русским военным группам и сражавшийся под Скулянами.

Мнение Черняева принято составителем «Материалов для биографического словаря одесских знакомых Пушкина» («Пушкин»: Статьи и материалы/Под ред. М. П. Алексеева, вып. III, Одесса, 1926, с. 65): «для повести Липранди мог действительно сообщить некоторые черты из жизни Софиано-Сильвио».

122

«Походные записки артиллериста с 1812 по 1816 год. Артиллерии подполковника И… Р…». М., 1835, ч. III, 1814 год. «Война во Франции», с. 354–355. Это и есть те «Записки артиллериста» Радожицкого, на которые ссылается в своих воспоминаниях Липранди. Разрешением этой библиографической проблемы мы обязаны М. А. Цявловскому.

Щеголев. Декабристы. П., 1920.

124

«Какой благородный поступок со стороны Перовского и его клеврета Липранди — некогда члена тайного общества 1825 г. и впоследствии шпиона» (Герцен, соч., IX, с. 598).

Одна фраза из «Выстрела» могла бы показаться намеком на такую травильную осведомленность Пушкина в деятельности Липранди: «Сильвио встал и вынул из картона красную шапку с золотою кистью с галуном (то, что французы называют bonnet de police, полицейской шапкой); он ее надел…» и пр. Этот необычный французский термин полицейского головного убора мог бы ввести в сомнение, если бы не точная картина взаимоотношений Пушкина и Липранди, исключающая всякую возможность такого предположения. Остается думать, что Липранди сообщил Пушкину кое-что из своей деятельности во Франции в тех пределах, приемлемых и даже обязательных военных поручений, о которых он рассказал впоследствии в печати. Заговоры, Видок, таинственные преступления — все это представляло собой соблазнительный материал для бесед Липранди с Пушкиным. Но не может быть никакого сомнения, что поэт и отдаленно не догадывался о тайной полицейской службе Липранди в России. Он искренне считал его революционером и врагом правительства и за это особенно ценил его.

126

Вызов Пушкиным двух полковников — Ф. Ф. Орлова и А. П. Алексеева, решение стреляться с неизвестным нам лицом за вопрос: «Как! Вы поэт, и не знаете об этой книге?» и пр. Во всех этих случаях Липранди осторожно и умно устранял опасность.

Ряд автобиографических признаков этой новеллы не подлежит сомнению. Еще Бартенев указал, что в повести «Выстрел» ряд черт, очевидно, принадлежит Кишиневу. Он же отметил, что в первой дуэли Сильвио Пушкин приписал молодому талантливому графу «собственные действия в кишиневском поединке с офицером генерального штаба З.» (завтрак черешнями у барьера).

128

Письма Пушкина к Липранди до нас не дошли. По сообщению самого Липранди, у него хранились 5 писем Пушкина, пропавших в 1851 г. во время отъезда его за границу («Русский архив», 1866, с. 1450). Б. Л. Модзалевский условно признал Липранди адресатом одной кишиневской записки Пушкина (Письма, I, № 19).

129

Для полноты нашей хронологии отметим, что Липранди надолго пережил Пушкина. Он скончался 90 лет от роду 9 мая 1880 г. Хорошо помнивший время Екатерины II, он умер накануне открытия московского памятника Пушкину и знаменитой речи Достоевского. Над свежей могилой Липранди громко прозвучали два литературных имени, с историей которых он был так тесно и так различно связан…

«Москвитянин», 1850, № 7, отд. 1, с. 196–197.

131

Предисловие к сборнику «Письма женщин к Пушкину». М., 1928.

132

Ряд ценных замечаний о письмах Пушкина как литературном явлении сделаны *Г. О. Винокуром* («Культура языка». М., 1930, с. 183). См. также статью *Н. Степанова* «Дружеская переписка 20-х годов» в сб. «Русская проза». Л., 1926.

133

Ю. Г. Оксман сообщил, что портрет Лувеля появился в июньской книжке «Вестника Европы», 1820 г., ч. III, № 12, т. е. уже после высылки Пушкина на юг (Изв. Од. Губисполкома, 1923, № 1084). Н. О. Лернер напомнил, что Александр Тургенев писал 3 марта 1820 г. П. А. Вяземскому, что у него имеется портрет Лувеля («Остафьевский архив», II, 27. — См. «Красную газету», 1 ноября 1829 г.).

Пушкин, видимо, надолго сохранил воспоминание об этом событии. В зашифрованной X главе «Онегина», посвященной декабрьскому движению, имелся, по чтению некоторых исследователей, и следующий стих:

Кинжал Лувеля пел Бирон.

(*Д. Н. Соколов.* По поводу шифрованного стихотворения Пушкина. «Пушкин и его современники», XVI, 1 — 11.)

135

Стихотворение Влад. Василенко «Наш».

136

Письмо написано по-французски, приводим его в переводе.

137

Долгое время имя И. С. Гагарина называлось рядом с именем П. В. Долгорукова в числе наиболее вероятных авторов анонимных ноябрьских пасквилей. Одним из первых встал на защиту Гагарина писатель Е. С. Лесков в статье «Иезуит Гагарин в деле Пушкина» («Ист. вестник», 1886, VIII). Последнее время розыскания Б. Л. Модзалевского и П. Е. Щеголев определенно указывают на Долгорукова, как на автора пасквилей.

138

Старшая сестра Н. Н. Пушкиной — Екатерина Николаевна Гончарова, в замужестве Геккерн.

139

Идалия Григорьевна Полетика, побочная дочь Г. А. Строганова и жена кавалергардского ротмистра.

140

Екатерина Ивановна Загряжская (1779–1842).

141

Жена посланника неаполитанского и обеих Сицилий ди-Бутера-э-ди-Радоли.

142

Дмитрий Николаевич Гончаров, брат Н. Н. Пушкиной.

143

Случай этот был известен, но в несколько ином варианте.

144

Имение Гончаровых Полотняный Завод, Калужской губернии.

145

Дочери Екатерины Николаевны и Дантеса-Геккерна: Матильда-Евгения, в замужестве Метман (1837–1893), Берта-Жозефина, в замужестве Вандаль (1839–1908) и Леони-Шарлотта, незамужняя (ум. 1888).

146

За предоставление мне этого письма выражаю мою благодарность Пушкинскому дому в лице Н. В. Измайлова, М. Д. Беляева и В. Б. Враской. — Мы опускаем конец письма, не имеющий отношения к предсмертной истории Пушкина.

147

Последующие документы и сведения заимствуем из «Дела канцелярии обер-прокурора святейшего правительствующего синода, № 20568».

После перечисления лиц, принимавших участие в составлении акта, следует: «…lesquels ont par ces présentes certifié et attesté pour notorieté à qui il appartiendra, que M-r Georges Charles de Heeckercn est célibataire et qu'il n'a jamais été marié».

149

Щеголев, 307.

Подтверждение этому мнению находим в других авторитетных свидетельствах современников: «Молодой Геккерн продолжал в присутствии своей жены *подчеркивать свою страсть* к г-же Пушкиной», — пишет Вяземский вел. кн. Михаилу Павловичу. Аналогичное свидетельство находим в заметках Н. М. Смирнова: «Он (Дантес) не переставал волочиться за своей невесткой, он откинул даже всякую осторожность и, *казалось иногда, что насмехается над ревностью непримирившегося с ним мужа»* («Рус. архив». 1882, I, с. 236).

151

См.: *П. Е. Щеголев.* Дуэль и смерть Пушкина. 3-е изд., 1926, с. 343.

Симпатии царя к Дантесу были учтены много лет спустя, в 1852 г., президентом Французской республики Луи Бонапартом, поручившим именно Дантесу переговоры с Николаем I о готовящемся государственном перевороте во Франции — провозглашении империи.

В. С. Нечаева. Дантес (по материалам Гончаровского архива). «Московский пушкинист», I, 1927.

154

Из речи, произнесенной на заседании Пушкинской Комиссии Общества любителей российской словесности 8 июня 1923 года.

Во вступлении к речи указывалось, что «…как ни трудно в истории поэта определить краткий хронологический этап, часто совершенно не совпадающий своими условными гранями с обширными эпохами его творческой мысли, как раз 1823 год в жизни Пушкина допускает, в известном смысле, самостоятельное изучение, особенно если в некоторых случаях мы позволим себе чуть-чуть раздвинуть строго отмеченные календарные вехи одного годового периода».